

# **I grenseland med André Bjerke**

*– en analyse av Enhjørningen*

av

**Mari Nøkleholm Engen**



**Masteroppgave i nordisk litteratur**

**Institutt for lingvistiske og nordiske studier**

**UNIVERSITETET I OSLO**

**Vår 2010**

## **Forord**

Denne masteroppgaven ble skrevet i løpet av høsten 2009 og våren 2010. Jeg vil gjerne få takke min veileder Per Thomas Andersen for gode, konstruktive og ikke minst beroligende råd underveis i skriveprosessen. Han har vært en dyktig veileder.

I tillegg vil jeg takke alle mine nærmeste som har vist stor tålmodighet og støtte i løpet av mine to år som masterstudent. Takk Nadia, for gjennomlesning av oppgaven, gode samtaler ved kjøkkenbordet og en god dose etterlengtet humor den siste måneden.

Jeg vil også sende en spesiell hilsen til alle mine engasjerte norsklærere som har åpnet døren inn til det litterære skattekammer, og oppfordret meg til å utforske dets innhold. Jeg er dere evig takknemlig!

Til slutt vil jeg gjerne rette en takk til min mor som introduserte meg for André Bjerkes litterære univers allerede som liten – det har resultert i denne oppgaven.

Mari Nøkleholm Engen  
Oslo, 27. april 2010

”Blant André Bjerkes eiendommeligheter er den, at han er Norges mest og minst populære dikter. Selvsagt har slikt mange årsaker, blant annet at han gjennom endel år har tråkket på de aller fleste norsk liktær, slik at noen har skreket, andre stønnet, mange ledd – og en del personer har simpelthen bitt tennene sammen. Men dette å være populær, det er så sin sak. Å gjøre seg upopulær, for eksempel blant samtidige kritikere, er et langt mer påtagelig kvalitetsstempel.”

André Savik

”Av hundre mulige inngangsportaler til André Bjerkes verden velger jeg et dikt av Piet Hein. Det er kjent over hele kloden og lyder slik: Hvis du ingen/tanker har,/gør da ej/din tale klar. [...] i ordenes usagte motsetning skjuler det seg et karakteristisk miniportrett av André: Han som fremfor alt og alle makter å gjøre sin tale klar, er ofte blitt beskyldt for mangel på tanker! – Han er ikke ”dyp” nok, mumler de som skifter litteraturvidenskapelig sol og vind i dette land. Dette er en skjebnens ironi, som har rammet André Bjerkes omdømme ganske ettertrykkelig. Spørsmålet om en dikter ”lodder dypt” nok, blir aldri stilt hvis dikteren gjemmer seg bak sproglig virvar eller også melder seg til tjeneste i ”samfunnsdebatten”. André Bjerke har ikke utmerket seg ved noen av delene. [...] Den tjenesten han har utført som dikter og gjendikter, har vært en kulturtradisjonens verneplikt. Ikke rart at han er blitt gruelig undervurdert i vår moderne litteraturhistorie. Ikke rart, men desto mer forstemmende.”

Jan Erik Hansen

<b>Forord.....</b>	<b>2</b>
<b>Sitater.....</b>	<b>3</b>
 <b>DEL 1. Presentasjon.....</b>	 <b>7</b>
<b>1. Innledning .....</b>	<b>7</b>
1.1 Tese og problemstilling .....	7
1.2 Materiale.....	8
1.3 Teori .....	9
1.4 Metodebruk .....	11
1.5 Sekundærlitteratur .....	12
1.6 Forfatter og forfatterskap.....	14
 <b>2. Kriminallitteratur .....</b>	 <b>17</b>
2.1 Kriminallitteratur – en inndeling av sjangere.....	17
2.2 Den klassiske detektivfortellingen .....	18
2.3 Tekstens dobbelthet.....	18
2.4 Tradisjonelle sjangerkonvensjoner.....	19
2.5 Detektivens særpreg .....	19
2.6 Den moderne kriminalromanen.....	20
2.7 Arketypiske strukturer i kriminallitteraturen.....	22
2.8 Endringer i kriminallitteraturen.....	23
2.9 Den metafysiske kriminalfortellingen .....	24
2.10 Antikriminalroman og antiroman .....	25
 <b>3. Antroposofiske problemer .....</b>	 <b>27</b>
3.1 Okkultisme – en esoterisk tradisjon .....	27
3.2 Antroposofiske problemer.....	28
3.3 André Bjerke og antroposofien .....	30
 <b>4. Parapsykologi.....</b>	 <b>33</b>
4.1 Et problematisk utgangspunkt .....	33
4.2 Hva er egentlig parapsykologi?.....	34
4.3 Parapsykologisk forskning – streben etter en etablert vitenskap .....	36
4.4 Den pinlige sannhet .....	37
4.5 Norske bidrag til parapsykologien .....	38
4.6 ”Motet til å begynne forfra er drivkraften i all sann vitenskap” .....	39
 <b>5. Sammendrag av romanen.....</b>	 <b>41</b>
 <b>Del 2: Oppgavens analysedel.....</b>	 <b>45</b>
 <b>6. En analyse av kriminalaspektet ved <i>Enhjørningen</i>.....</b>	 <b>45</b>
6.1 Kriminalromanenes utvikling mot det okkulte.....	45
6.2 Endringer i forfatterskapet .....	46
6.3 Det kriminelle aspektet ved <i>Enhjørningen</i> .....	49

6.4 Likheter mellom kriminalromanene og <i>Enhjørningen</i> .....	50
6.5 En flerdimensjonal konstruksjon .....	51
6.6 Konkrete eksempler på sjangerbrudd i Nordbergs fortelling .....	52
6.7 Konkrete eksempler på sjangerbrudd i Strands fortelling .....	55
6.8 <i>Enhjørningen</i> som en metafysisk kriminalroman .....	57
6.9 <i>Enhjørningen</i> som en antikriminalroman .....	59
<b>7. Nordbergs fortelling .....</b>	<b>61</b>
<b>”Lek med gammel svartebok” (del 1) .....</b>	<b>61</b>
7.1 Romanens struktur .....	61
7.2 En okkult tradisjon .....	61
7.3 Skjebnesvanger lek med Cyprianus .....	61
7.4 Folketro og gammeldags overtro .....	63
7.5 Beherskelsen av såkalt sort og hvit magi .....	64
7.6 Leken er det alvorligste av alt .....	65
<b>Nordbergs selvopplevde fortelling (del 2) .....</b>	<b>66</b>
7.7 Konkrete hovedmotiver .....	66
7.8 Telepati og psykometri .....	67
7.9 Telepati og mediumisme .....	69
<b>8. Bøhmers fortelling ”Dukken fra Alveland” .....</b>	<b>73</b>
8.1 Myrth og Pukk – mysteriet med dukken .....	73
8.2 Første hovedmotiv: Pukk går på månelys .....	74
8.3 Andre hovedmotiv: Stemningen knyttet til Pukk .....	75
8.4 Tredje hovedmotiv: Pukk skremmer Bibbi .....	75
8.5 Fjerde hovedmotiv: Pukk og pianoet .....	76
8.6 Femte hovedmotiv: Alvedukken .....	77
8.7 Inspirasjon til utformingen av Pukk .....	78
8.8 Pukk som fellesnevner .....	78
<b>9. Strands fortelling ”Drømmedetektiven” .....</b>	<b>80</b>
9.1 Innledning .....	80
9.2 Hovedmotiv nummer én: synkronisitetsprinsippet .....	80
9.3 Hovedmotiv nummer to: retrokognisjon – drøm, tid og fantasi .....	82
9.4 Hovedmotiv nummer tre: overtro og måneskinn .....	84
<b>10. Karakteranalyse .....</b>	<b>87</b>
10.1 Karakterenes funksjoner i teksten .....	87
10.2 Aktantmodell med Alf Nordberg som hovedaktør .....	87
10.3 Aktantmodell med doktor Kahrs som hovedaktør .....	88
10.4 Alf Nordberg og doktor Kahrs’ funksjoner i romanen .....	88
10.5 Bøhmers funksjon i romanen .....	90
10.6 Strands funksjon i romanen .....	91
10.7 Elisabeths funksjon i romanen .....	92
<b>11. Analyse av rammefortellingen og tematikk .....</b>	<b>94</b>
11.1 Rammefortellingen .....	94

11.2 Romanens hovedtematikk .....	96
11.3 <i>Enhjørningen</i> som arketyper .....	98
<b>12. Oppsummering og konklusjon.....</b>	<b>100</b>
12.1 Utgangspunktet: en endring i forfatterskapet .....	100
12.2 Antroposofiske problemer .....	100
12.3 Kriminalaspektet ved romanen.....	101
12.4 Forfatterens intensjon .....	102
12.5 Et parapsykologisk kampskrift.....	102
12.6 Hvordan forholder romanen seg til sitt eget emne? .....	103
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>105</b>

# DEL 1. Presentasjon

## 1. Innledning

Hvordan kan én eneste roman utfordre store deler av et etablert forfatterskap? Og hvordan kan én tekst være i stand til å bryte med alle leserforventningene knyttet til forfatternavnet André Bjerke? Dette er spørsmål som lenge har opptatt meg, og som har resultert i denne masteroppgaven. Med sin skarpe polemiske stil er Bjerke en forfatter som både fascinerer, engasjerer og forarger – ikke bare i sin egen samtid, men også i dag. Han ble ansett som en umulius i det norske litterære miljøet, og han har ” [...] enkelte ganger klovnet så enormt i presse, på TV, i bøker at ikke [...] en eneste samfunnsbevisst sosiolog har invitert ham til litterære seminarer.”<sup>1</sup> Den urettferdige fremstillingen av André Bjerkes forfatterskap, slik Jan Erik Hansen presenterer det, har irritert meg over lengre tid; ”Som Henrik Groth skrev: Bjerke har jo det handicap at han er begavet!”<sup>2</sup> Derfor har jeg, i et forsøk på løfte Bjerkes prosa frem i et litteraturvitenskapelig lys, valgt å foreta en analyse av det som etter min mening er Bjerkes mest kuriøse verk, *Enhjørningen* (1963).

### 1.1 Tese og problemstilling

Denne oppgaven beskjeftiger seg med det jeg anser som en endring i André Bjerkes forfatterskap. En endring fra en glødende interesse for psykoanalysen og realvitenskapen i kriminalromanene, til forestillingen om et metafysisk og oversanselig verdensbilde i *Enhjørningen*. Slik jeg ser det endres de psykoanalytiske og okkulte aspektene ved Bjerkes kriminalromaner, i takt med forfatterens økende fascinasjon for parapsykologi. På den måten beveger forfatterskapet seg *fra* leken med det rasjonelle i kriminalromanene, *til* overbevisningen om det oversanselige i *Enhjørningen*. Dermed blir romanen stående som en motpol til Bjerkes tidligere forfatterskap. Slik jeg ser det fremstår romanen som en antikriminalroman, eller en metafysisk kriminalroman som peker mot en destabilisering av den rasjonelle tankegangen og kriminallitteraturen som sjanger.

I oppgaven har jeg valgt å fokusere på særlig *to sider* ved *Enhjørningen*, som etter min mening reflekterer de endringene som finner sted i André Bjerkes forfatterskap. For det første

---

<sup>1</sup> Odd Eidem, ”Retten er satt”, i Øistein Parmann (RED.): *André Bjerke i lek og alvor*, Dreyer, Oslo 1982, s. 56.

<sup>2</sup> Kjell Bækkelund: ”Land og strand med André”, i Parmann (red.): *André Bjerke i lek og alvor*, Dreyer, Oslo 1982, s. 98.

vil jeg se nærmere på romanens distansering fra Bjerkes tidligere kriminalromaner, ved det jeg anser som en utfordring av kriminallitteraturens sjangerkonvensjoner. For det andre vil jeg se nærmere på romanens sterke fokusering på parapsykologiens betydning. Jeg mener at *Enhjørningen* posisjonerer seg som et kampskrift for det overnaturlige, og at den dermed problematiserer det naturvitenskapelige aspektet både i kriminalromanene og i *Enhjørningen* selv som tekst. I tillegg til dette er det også interessant å undersøke hvordan romanen eventuelt forholder seg til sitt eget emne.

## 1.2 Materiale

I arbeidet med analysen forholder jeg meg hovedsakelig til *fem* verk av André Bjerke. Av skjønnlitterær prosa er *Enhjørningen* brukt som primærtekst, men i et forsøk på å besvare deler av problemstillingen vil jeg se den i lys av Bjerkes fire kriminalromaner *Nattmennesket* (1941), *De dødes tjern* (1942), *Døde menn går i land* (1947) og *Skjult mønster* (1950). I denne sammenheng er *De dødes tjern* av særlig interesse fordi den byr på de mest fremtredende innslagene av okkulte og oversanselige elementer i teksten. I tillegg er *Døde menn går i land* interessant fordi psykoanalysen som del av den rasjonelle løsningen her er fraværende. Temaene og motivene i de utvalgte tekstene er med på å understreke de endringene i forfatterskapet som jeg mener finner sted. Her tenker jeg både på forfatterens økende fascinasjon for det oversanselige, og en destabilisering av den rasjonelle forklaringen i romanene. Det utvalgte materiale kan etter min mening bidra til en forståelse av *Enhjørningen* som et *oppgjør med*, og som en *endelig avslutning* for kriminalromanene. Jeg har valgt bort en del kortfortellinger og kriminalnoveller av Bjerke, mest fordi jeg finner det lite vesentlig i forhold til problemstillingen. Det eneste unntaket er novellesamlingen *Tryllestaven* (1961) som kunne ha vært innlemmet i oppgaven. Den kan anses som en opptakt til *Enhjørningen* med sine fantasirike motiver, men for å begrense analysens omfang er denne samlingen utelatt.

Jeg har benyttet meg av en rekke essays og artikler publisert i tidsskrifter og samlinger, for å bedre kunne belyse forfatterens idéverden og filosofiske holdninger. Av særlig interesse er artikkelen ”Terskelens vokter, brev til en lege” (1987), utgitt i det antroposofiske tidsskriftet *Arken* etter forfatterens død. Her beskriver Bjerke sitt første møte med Rudolf Steiner, hans tankeunivers samt sitt personlige ståsted i forhold til antroposofien. I arbeidet med antroposofi- og parapsykologikapittelet har jeg hentet informasjon fra Bjerkes essaysamlinger *Fuglen i fiksebildet* (1955) og *Djevelens omgangsfelle* (1974). Sistnevnte er



inndelt i tre deler, hvorav den ene omhandler Goethe, den andre kriminallitteratur eller detektiviske streiftog som Bjerke kaller det, og den tredje eventyrligheter. Her kan man finne essayet *Svindler, psykopat – eller sannhetsvidne?* (1961) skrevet til Rudolf Steiners hundreårsdag, hvor fragmenter av artikkelen ”Terskelens voktere, brev til en lege” er bearbeidet. Jeg har også valgt å se nærmere på enkelte ledere Bjerke har skrevet i det antroposofiske tidsskriftet *Horisont*. Dette har gitt meg bedre innsikt i hans personlige holdninger, da særlig med tanke på Rudolf Steiner og antroposofien. Et annet kuriøst verk som har belyst Bjerkes parapsykologiske interesse er hans bok *Grenseland – 5 år etter* (1977), skrevet i samarbeid med Harald Tusberg. Når det kommer til valg av utgaver, har jeg brukt førsteutgaven av *Enhjørningen* som primærtekst.

### 1.3 Teori

For å kunne besvare problemstillingen min på best mulig måte har jeg valgt å fokusere på de tre teoretiske hovedemnene *kriminallitteratur*, *antroposofi* og *parapsykologi*. Jeg vil diskutere *Enhjørningens* plassering innenfor kriminallitteraturen fordi den fremstår som en hybrid – den faller mellom sjangerstolene. Slik jeg ser det bruker Bjerke romanen som en litterær fingerlek med kriminallitteraturens sjangerkonvensjoner. Derfor har jeg valgt å bruke sjangerteori omfattende kriminallitteraturen, såkalt formellitteratur. For å vise hvordan André Bjerke leker med kriminallitteraturen vil det være nødvendig å gi en presentasjon av det generelle begrepet kriminallitteratur og dens historiske tradisjoner. Videre er det nærliggende å vise til den klassiske detektivfortellingen og dens formeloppsett, samt dens utvikling til det som kan kalles for den moderne kriminalromanen. Avslutningsvis kommer jeg inn på hvilken påvirkning den postmoderne litteraturen har hatt på kriminallitteraturen som sjanger.

I oppgaven brukes både norsk og utenlandsk kriminallitteraturteori. I den forbindelse har jeg valgt ut *fire hovedverk* i arbeidet med teorikapittelet: *Blodig alvor*: om *kriminallitteraturen* (2008) av Hans H. Skei, essaysamlingen *Under lupen* (1995) redigert av Alexander Elgurén og Audun Engelstad, Bjørn Carlings oversikt *Norsk kriminallitteratur gjennom 150 år* (1976), og essaysamlingen *Detecting texts – the metaphysical Detective Story from Poe to postmodernism* (1998) redigert av Patricia Merivale og Susan Elizabeth Sweeny. I tillegg vil det være nødvendig å diskutere begrepene antiroman og antikriminalroman. I den forbindelse er Michael Holquists artikkel “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction” (1971) interessant. Holquists artikkel understreker den

eksperimenteringen og leken jeg mener at Bjerke fører med kriminallitteraturens krav i *Enhjørningen*.

For å kunne bevise den endringen jeg mener finner sted i André Bjerkes forfatterskap, vil det også være nærliggende å belyse hoveddeler ved antroposofien og Rudolf Steiners idéverden. Dette er etter min mening knyttet nært sammen med Bjerkes stadig økende fokus på det okkulte, oversanselige og i siste instans det paranormale. Det finnes et stort mangfold av litteratur angående antroposofi og teosofi, men jeg forholder meg primært til Bjerkes egen tekst ”Terskelens vokter<sup>3</sup>, brev til en lege”(1987). En annen relevant tekst er Ernst Sørensens artikkel ”Hva er antroposofi” trykket i tidsskriftet *Horisont* i 1955.

Det vil også være nødvendig å redegjøre for noen av de grunnleggende trekkene ved antroposofien, og til dels teosofien. I den forbindelsen forholder jeg meg hovedsakelig til boken *Fascinasjon og forargelse – Rudolf Steiner og antroposofien sett utenfra* (2000) redigert av Peter Normann Waage og Cato Schiøtz, og Håkan Arlebrands bok *Det ukjente – om okkultisme og åndelighet i en ny tidsalder* (1993). I dette kapittelet har jeg også benyttet meg av Det store norske leksikons nettsider i arbeidet med å forklare bestemte begreper og definisjoner innenfor antroposofien. For å kunne gi et klart bilde av forholdet mellom André Bjerke og antroposofien har jeg studert de siste numrene av tidsskriftet *Horisont* høsten og vinteren 1955. Disse ble publisert i kjølevannet av utgivelsen av Jens Bjørneboes roman *Jonas*, og her kan man følge Bjerkes kjølige observasjoner i debatten, samt lese noen av hans innlegg og kommentarer.

Å finne seriøse teoretiske bøker om parapsykologi, med sikre og holdbare kilder har vist seg å være en utfordring. Derfor har jeg valgt å forholde meg til *to bøker* om emnet: Birger Qvarnströms bok *Parapsykologi* (1962), og Harald Schjelderups bok *Det skjulte menneske* (1984) redigert av Gunnar Hygen. Bakgrunnen for dette valget er Schjelderups vitenskapelige posisjon som professor i psykologi, samt hans nære kontakt med André Bjerke. Schjelderups parapsykologiske redegjørelser har vist seg å være av stor betydning for tilblivelsen av *Enhjørningen*, og den er for øvrig ett av få norske bidrag til parapsykologisk forskning. I tillegg til denne primærkilden har jeg forholdt meg til Bjerkes essay *Den pinlige sannhet* (1975), hentet fra essaysamlingen *Fuglen i fikserbildet*. Sistnevnte gir verdifull innsikt i Bjerkes syn på parapsykologien, samt dens kamp for å bli godtatt som en vitenskapelig disiplin. Her fremhever Bjerke en nordisk forskningstradisjon innenfor parapsykologiens forskningsfelt, særlig representert ved den svenske forskeren John

---

<sup>3</sup> Henviser til et begrep innenfor antroposofien. Terskelens vokter er et vesen i den åndelige verden som sørger for at man ikke får større innsikt i denne verden enn man selv moralsk og eksistensielt er i stand til å bære.

Björkhem. I tillegg har jeg også sett nærmere på Bjerkes oversettelse av Arthur Koestlers bok *Tilfeldighetens røtter* (1991), hvis prosjekt er å smelte sammen moderne atomfysikk med parapsykologiens faguttrykk. I teorikapittelet har jeg valgt å gjøre rede for hva fagområdet parapsykologi består av, dens streben etter å bli akseptert som en vitenskapelig disiplin, og de paranormale fenomenene som gjør seg gjeldende i *Enhjørningen*s hovedmotiver.

#### 1.4 Metodebruk

Det er helt klart behov for nye forskningsbidrag omkring André Bjerkes forfatterskap – og det er mye å ta av. Det er ikke tidligere forsket på *Enhjørningen*, og det er delvis derfor jeg har valgt å jobbe med denne romanen. Ved å fremheve den som et kampskrift for det paranormale utfyller jeg ikke bare forskningstradisjonen, jeg *korrigerer* den også ved å påpeke en sammenheng mellom *Enhjørningen* og Bjerkes tidligere kriminalromaner. Her er det ikke min hensikt å utføre en nærlesning av kriminalromanene. Jeg vil derimot bruke de som bakgrunnsstoff i analysen av *Enhjørningen*s kriminalaspekt, i et forsøk å identifisere relevante analysemomenter, som for eksempel viktigheten ved de psykoanalytiske, okkulte og overnaturlige dimensjonene. Videre vil jeg sette disse opp mot det jeg eventuelt finner i en nærlesning av *Enhjørningen*.

Målet med denne oppgaven er å foreta en nærlesning av *Enhjørningen* med fokus på Bjerkes lek med sjangerkonvensjoner, og romanens søken mot det overnaturlige. Ved å ta i bruk nærlesning som metode er analysen i tråd med nykritikken, men med tanke på problemstillingen finner jeg det problematisk å utelukke historiske og sosiale faktorer. Min metode blir dermed en blanding av nærlesning og kontekstualisering, idet jeg legger vekt på forfatterens liv og virke som en påvirkningsfaktor på teksten. I analysedelen vil jeg derfor utføre det jeg har valgt å kalle en nærlesning av *Enhjørningen* med en teleologisk perspektivering: jeg vil forsøke å finne ut av forfatterens intensjon eller hensikt med romanen.

Rent praktisk har jeg delt oppgavens analyse inn i to hoveddeler. I analysens første del vektlegges romanens *kriminalaspekt*, da særlig med tanke på romanens *lek med sjangerkonvensjoner* og dens *posisjonering som en antikriminalroman*. Ved å vise til konkrete eksempler på forfatterens eksperimentering med kriminallitteraturen, vil jeg forsøke å synliggjøre den endringen i forfatterskapet jeg mener finner sted i perioden mellom utgivelsen av kriminalromanene og *Enhjørningen*. I den forbindelse kommer jeg også til å belyse elementer ved teksten som indikerer at romanen kan leses som en antikriminalroman. I analysens andre del tar jeg for meg romanens *hovedtematikk*, og dens *paranormale*

*hovedmotiver*. Med dette mener jeg romanens sterke fokusering på parapsykologiens betydning, og dens problematisering av det naturvitenskapelige verdensbildet. Ved å analysere romanens paranormale hovedmotiver samt dens karakterer, håper jeg å kunne belyse tekstens hovedtematikk. Denne delen er strukturert slik at jeg tar for meg én fortelling av gangen – til sammen blir dette fire fortellinger medregnet rammefortellingen. Slik kan jeg ta grundig for meg de ulike litterære hovedmotivene, og se nærmere på hvilke paranormale fenomener André Bjerke velger å fokusere på. I tillegg vil jeg se disse hovedmotivene i sammenheng med romanens øvrige diskurs, noe som muligens kan gi meg en pekepinn mot hvordan romanen eventuelt forholder seg til sitt eget emne.

I karakteranalysen gjør jeg rede for hvilke funksjoner de ulike karakterene har, i et forsøk på avdekke romanens konstellasjoner – som særlig gjør seg gjeldene i motsetningsforholdet mellom dikteren Alf Nordberg og forskeren Kahrs. I den forbindelse har jeg benyttet meg av Algirdas J. Greimans aktant-modell for bedre å kunne vise hvilke karakterer som fremhever seg, og hvordan de påvirker romanens fremdrift.

## **1.5 Sekundærlitteratur**

Det finnes overraskende lite forskning omkring André Bjerkes forfatterskap. Det står ikke stort om ham i litteraturhistorien utenom at han blir karakterisert som en urban forfatter som lekte med språket, og som stadig søkte oppgaver han kunne bruke som litterære ”fingerøvelser”.<sup>4</sup> Det foreligger tre masteroppgaver om Bjerke hvorav én omhandler Bjerkes avsløringsstrategier og kritikkvirksomhet, mens de to andre har hovedfokus på kriminalromanene. Den første er skrevet av Ole Christian Kjerschow og heter ”André Bjerkes kultur- og vitenskapskritikk” (2008). Den andre er skrevet av Rebecca Maria Boxler Ødegaard og heter ”Det moderne menneske mellom rasjonalisme og okkultisme – en analyse av tre (kriminal)romaner av Bernhard Borge” (2003), og den tredje er skrevet av Dag Fjæstad kalt ”Drømmedetektiven: en studie i kriminallitteratur med hovedvekt på tre romaner av André Bjerke” (1981). Sistnevnte er klausulert og ikke tilgjengelig, dermed blir Ødegards masteroppgave mest relevant i forhold til min oppgave.

Ødegaard beskjeftiger seg med det hun kaller André Bjerkes lek med psykoanalysen – en alltid tilstedeværende humoristisk og ironisk undertone i kriminalromanene. Hun forholder seg analytisk til tre av kriminalromanene, med hovedfokus på leken med psykoanalysen versus det okkulte aspektet, og benytter seg av teori knyttet til kriminallitteratur, psykoanalyse

---

<sup>4</sup> Per Thomas Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo 2001, s. 457.

og antroposofi. Et av hovedpoengene i hennes oppgave er det hun kaller en tilstedeværelse av en dypere dimensjon i kriminalromanene, noe hun mener resulterer i en diskusjon forfatteren fører med seg selv, en diskusjon omkring psykoanalysen, og en stadig økende interesse for en åndelig, okkult dimensjon. Hun setter motsetningsforholdene psykoanalyse og antroposofi opp mot hverandre, og henviser til det hun mener er Bjerkes ønske om å forene disse størrelsene. I tillegg til dette setter hun også spørsmålstegn ved betegnelsen kriminalromaner på tre av Bjerkes bøker, og hun påpeker, i likhet med denne oppgaven, at Bjerke bevisst avviker fra kriminalromanen som sjanger. Likevel skiller min oppgave seg ut fordi Ødegaard på sin side velger å klassifisere Bjerkes eksperimentering som en tilnærming til den psykologiske thrilleren.

I motsetning til Ødegaard er min hovedinteresse rettet mot *Enhjørningen*, et verk hun bare nevner sporadisk. Jeg vil se om det finnes en eventuell sammenheng mellom *Enhjørningen* og alle fire kriminalromanene. Min oppmerksomhet er rettet mot i hvor stor grad det okkulte og oversanselige aspektet knytter *Enhjørningen* sammen med kriminalromanene. En annen vesentlig forskjell er at jeg betrakter særlig de to siste kriminalromanene som *overgangswerk* til *Enhjørningen*. Jeg mener at man i tekstene kan se en gradvis endring i forfatterskapet som resulterer i utgivelsen av *Enhjørningen* i 1963. Ødegards teorikapitler om teosofi, okkultisme og antroposofi kan være viktige pekepinner for hvordan hun anser Bjerkes forhold til antroposofien, og jeg finner meg bekreftet av hennes konklusjon om at André Bjerke har en dypere åndelig dimensjon i sine tekster.

Annen viktig sekundærlitteratur er blant annet minneboken *André Bjerke i lek og alvor* (1982) redigert av Øistein Parmann. Den har vist seg svært nyttig i arbeidet med å innsirkle Bjerkes forståelse og oppfatning av den metafysiske og oversanselige verdensanskuelsen. Her finnes mange bidragsytere som belyser ulike sider ved multikunstneren André Bjerke – også hans fascinasjon for det paranormale og okkulte. Av nyere litteraturvitenskapelig forskning er samlingen *Den norske litterære kanon 1900-1960* (2007), redigert av Erik Bjerck Hagen og Petter Aaslestad relevant. Blant et utvalg av det som beskrives som de 16 mest betydningsfulle forfatterne i det nittende århundre, er Bjerke representert. Det overraskende her er at Erik Bjerck Hagen trekker frem kriminalforfatteren Andre Bjerke, i stedet for å fokusere på Bjerkes betydning som lyriker:

”Alle de fire kriminalromanene André Bjerke publisert under pseudonymet Bernhard Borge i perioden 1941-1950, må sies å tilhøre den norske litterære kanon. *Nattmennesket* (1941), *De dødes tjern* (1942), *Døde menn går i land* (1947) og *Skjult mønster* (1950), ligner ikke på noe annet som er skrevet i verden,

og de har en merkelig evne til samtidig å være grøssere, [...] troverdige studier av ”den psykoanalytiske detektiv”, inspirerende idéromaner og vittige oppvisninger i ironisk, litterære selvrefleksjon.”<sup>5</sup>

Avslutningsvis kan også Jan Erik Hansens minnebok (og delvis biografi) om André Bjerke nevnes. Her skildrer Hansen Bjerkes liv som forfatter og dikter samtidig som han forteller om sitt eget vennskap med forfatteren. Bjørn Carling nevner også Bjerke i kapittelet ”Psykologer og spøkelser” i boken *Norsk krimlitteratur gjennom 150 år*. Her fremheves Bjerkes betydning for den moderne kriminalromanen, og kapittelet har vært viktig i min analyse av *Enhjørningens* kriminalaspekt.

## 1.6 Forfatter og forfatterskap

Jarl André Bjerke (1918-1985) er en forfatter som har gjort seg bemerket både innenfor norsk litteratur og språkdebatt. Han var en kjent kulturpersonlighet i etterkrigstidens Norge, og har fortsatt en sterk posisjon særlig innenfor norsk lyrikk. Bjerke vokste opp i Oslo, og levde et urbant byliv i hovedstaden frem til sin død i 1985. Foreldrene, Karin og Ejlert Bjerke, var begge kunstnere og har uten tvil bidratt til sønnens altoppslukende interesse både for litteratur og vitenskap. Faren var forfatter, moren en begavet musiker, og i tillegg var den norske forfatteren Jens Bjørneboe André Bjerkes fetter. Han fattet tidlig interesse for litteraturen, men viste også talent innenfor naturvitenskapen. Gjennom sin far lærte han å kjenne verdenslitteraturens store navn, noe som skulle vise seg å ha stor påvirkningskraft på ham som forfatter. Han oversatte blant annet *Faust* av Johann Wolfgang von Goethe, en tenker som skulle vise seg å bli en inspirasjonskilde ikke bare for hans videre forfatterskap, men også for hans private idéverden.

I løpet av ungdomsårene utspant det seg en egen kultur – og vitenskapsdebatt på gutterommet i Schøningsgate på Majorstuen. Diskusjonene kunne omhandle alt fra naturvitenskapelige eksperimenter, lyrikkdiktning og sjakkspill – til politiske og ideologiske diskusjoner. Marxisme, darwinisme og psykoanalyse – sjelden forble et aktuelt samfunnstema u diskutert. Allerede som ung viste han et stort vitebegjær, og startet senere sin studietid med realfagstudier ved Universitetet i Oslo. Fascinasjonen for realfag kan ses i sammenheng med Bjerkes lidenskap for sjakkspillet. Han ble med årene en svært dyktig sjakkspiller, og deltok i større konkurranser. Resultatet av dette ble den selvbiografiske boken kalt *Spillet i mitt liv* (1968).

---

<sup>5</sup> Erik Bjerck Hagen, ”André Bjerke 1918-1985”, i Petter Aaslestad og Erik Bjerck Hagen (RED.): *Den norske litterære kanon*, Aschehoug, Oslo 2007, s. 243.

Til sammen skrev og gjendiktet André Bjerke over 150 utgivelser fordelt på ulike sjangere. Likevel er han kanskje mest kjent *enten* for sine lyriske prestasjoner *eller* for sine kriminalromaner. Derfor er det viktig å fremheve at han som forfatter utpekte seg som et riktig multitalent. Med en lekende letthet skrev Bjerke lyrikk både for barn og voksne, barnebøker, kriminalromaner, essays og en rekke gjendiktninger. Gode eksempler er gjendiktinger av William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Goethe og Molière. For sistnevnte fikk han i 1958 Bastianprisen<sup>6</sup> for sin oversettelse av komedien *Misanthropen* (1957). Bjerke gjorde seg dessuten særlig bemerket som forkjemper for riksmålet, og var i mange år medlem av Riksmålsbevegelsen. I den forbindelse meldte han seg i 1952 ut av Den Norske Forfatterforening, og var i perioden 1961-66 formann for "Forfatterforeningen av 1952". I tillegg til dette var han også redaktør for en rekke kulturrettede tidsskrifter, blant annet det antroposofiske tidsskriftet *Horisont* i perioden 1955-58, og riksmålstidsskriftet *Ordet* i perioden 1950-66.

André Bjerke debuterte 22 år gammel med diktsamlingen *Syngende jord* i 1940. Med den mottok han strålende kritikk, og året etter kom kriminalromanen *Nattmennesket* under pseudonymet Bernhard Borge. Med sin psykoanalytiske detektiv Kai Bugge introduserte han leseren for en moderne kriminalroman hvor nøkkelbegreper fra psykoanalysen utgjorde en vesentlig del av kriminalromanens oppklaringsforløp. Dette, kombinert med en lett humoristisk tone og et elegant språk, førte til at kriminalromanen ble en formidabel suksess. Bare ett år senere i 1942 utkom *De dødes tjern*, og med sin evne til å veve sammen peiskos og kalde grøss hadde Bernhard Borge klart å skape seg et navn innenfor norsk kriminallitteratur. Den neste kriminalromanen, *Døde menn går i land*, kom i 1947 og skulle vise seg være annerledes enn de to foregående. Den ble skrevet i samarbeid med forfatteren Bjørn Carling, og overraskende var det at han med denne utgivelsen verken tok i bruk sin populære psykoanalytiske detektiv eller hans gode hjelper Bernhard Borge. Til tross for dette beholdt han pseudonymet sitt, og i 1950 kom den siste kriminalromanen *Skjult Mønster*. Til sammen skrev Bjerke altså fire kriminalromaner under pseudonymet Bernhard Borge, og jeg kommer tilbake til disse i analysedelen hvor jeg vil forsøke å se de i sammenheng med *Enhjørningen*.

Hvorfor André Bjerke valgte å sette strek for sine kriminalromaner idet populariteten var på det aller høyeste, er det vanskelig finne svar på. Noen påstår at det kan ses i sammenheng med kriminalromanenes utvikling mot det okkulte og overnaturlige. For hos André Bjerke ble fascinasjonen for det oversanselige med årenes løp mer fremtredende, og

---

<sup>6</sup> Norsk Oversetterforenings årlige pris for oversettelse av skjønnlitterære verk til norsk.

det var i kjølvannet av dette at han i 1963 skrev romanen *Enhjørningen*. Det oversanselige har alltid vært et tema hos Bjerke, men i kriminalromanene innehar den rasjonelle forklaringen (psykoanalysen) løsningen på mysteriet. I *Enhjørningen* lar han derimot den overnaturlige forklaringen stå sterkest, og den rasjonelle forklaringen mister sin funksjon som den *endelige løsning*. Enda et skritt nærmere et spiritualistisk verdensbilde tok Bjerke med den originale tv-produksjonen ”Streiftog i grenseland”, som ble laget i samarbeid med Harald Tusberg for NRK. I denne produksjonen fremstod begge som moderne ”spøkelsesjegere”, idet de undersøkte kjente, okkulte fenomener.

I 1984 ble André Bjerke rammet av hjerneslag, noe som førte til at han ble sterkt redusert. Han ble tvunget til å innskrenke sin enorme produktivitet, og døde året etter i 1985. Han etterlot seg et mangesidig forfatterskap hvis betydning, i hvert fall etter min mening, burde vært mer anerkjent enn det er i dag. Bjerkes lyrikksamlinger er fortsatt å finne i bokhandelen og kriminalromanene blir stadig utgitt i nye utgaver, senest i Aschehougs krimklassikerserie av 2009. Forfatterskapet er fortsatt aktuelt, noe man ser av Knut Nærums populære parodier av blant annet *De dødes tjern* og *Døde menn går i land*. I tillegg er det verdt å nevne at det i *Dagbladet* den siste tiden har vært en kåring av den beste norske kriminalromanen, hvor *Døde menn går i land* havnet på en syvendeplass.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Kåringen i *Dagbladet* pågikk sommeren 2009.



## 2. Kriminallitteratur

### 2.1 Kriminallitteratur – en inndeling av sjangere

Det generelle begrepet kriminallitteratur (av lat. *crimen*, forbrytelse) omfatter all litteratur som tematisk omhandler én eller flere forbrytelser. I følge litteraturvitenskapelig leksikon er kriminallitteraturen som sjanger et moderne fenomen, og kan sies å være den mest dominerende formen for underholdningslitteratur.<sup>8</sup> I dag er kriminalromanen den ledende hovedsjangeren innenfor kriminallitteraturen, i motsetning til tiden mellom første og andre verdenskrig da den klassiske detektivromanen stod sterkt. Den har utviklet seg fra den angloamerikanske detektivfortellingen skapt av Edgar Allan Poe til den klassiske detektivromanen representert ved Sir Arthur Conan Doyle, og videre frem til kriminalromanen slik vi i dag kjenner den. Til tross for denne utviklingen understreker Hans H. Skei i boken *Blodig alvor: Om kriminallitteratur* (2008) at den klassiske detektivfortellingen likevel har dannet grunnstrukturen for kriminallitteraturen.<sup>9</sup>

I essayet "Kriminallitteraturens typologi" (1966) hevder Tzvetan Todorov at kriminal-litteraturen som sjanger kan deles inn i tre hovedgrupper: den klassiske kriminalromanen, den hardkokte kriminalromanen og thrilleren.<sup>10</sup> Disse kan igjen bestå av undersjangere; thrilleren kan blant annet bestå av enten "historien om den sårbare detektiv" eller "historien om den mistenkte detektiv."<sup>11</sup> Den hardkokte kriminalromanen bevarer deler ved den klassiske detektivromanen, samtidig som den videreutvikler dens formeloppsett og med det skaper en egen undersjanger. Mysteriet kan brukes som et felles referansepunkt for alle de tre hovedgruppene. I den klassiske detektivfortellingen er mysteriet vesentlig, det innehar en sentral rolle i teksten, mens det i den hardkokte kriminalromanen spiller en sekundær rolle. I thrilleren søker man tilbake til mysteriet, samtidig som den forholder seg til den hardkokte kriminalromanens struktur.<sup>12</sup> I senere tid har kriminallitteraturen beveget seg bort fra den typiske formellitteraturen, og kriminalromanen slik vi kjenner den i dag er blitt umåtelig populær.

---

<sup>8</sup> Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo 1999, s.v. "Kriminallitteratur".

<sup>9</sup> Hans H. Skei, *Blodig alvor: Om kriminallitteratur*, Aschehoug, Oslo 2008, s. 26.

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, "Kriminallitteraturens typologi", i Alexander Elgurén og Audun Engelstad (RED.): *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*, Cappelen Akademiske, Oslo 1995, s. 214.

<sup>11</sup> Ibid., s. 212–213.

<sup>12</sup> Ibid., s. 209–213.

## 2.2 Den klassiske detektivfortellingen

De strenge sjangerkonvensjonene knyttet til kriminallitteraturen stammer fra den klassiske detektivfortellingen, først ført i pennen av Edgar Allan Poe. Med novellesamlingen *The Murders in the Rue Morgue* (1841) skapte Poe litteraturens aller første deduktive detektiv, og formet med den de grunnleggende forutsetningene for den klassiske detektivfortellingen. Denne sjangeren hadde sin storhetstid i perioden mellom første og andre verdenskrig, med representanter som blant annet Agatha Christie og Sir Arthur Conan Doyle. Detektivfortellingen kommer kanskje best til rette i novelleform, og i dag er den dessverre et sjeldent tilskudd til kriminallitteraturen. Det som først og fremst karakteriserer den klassiske detektivfortelling er dens overordnede mål om en logisk og fornuftig fremstillingsmåte, ofte likestilt med en briljerende og karakteristisk detektiv. Et mord blir begått, en etterforskning opptas, de mistenkte utpekes og detektiven avslører forbryteren. Dette er den klassiske formelen de fleste detektivfortellinger forholder seg til. I tillegg tas det mer eller mindre for gitt at kriminalmysteriet skal kunne løses ved hjelp av logisk resonnement. Spørsmålet om skyld må innenfor denne type litteratur alltid kunne tilbakeføres til bestemte personer, og all informasjon underveis må kunne settes i en logisk sammenheng.<sup>13</sup>

Det er særlig her den klassiske detektivfortellingen er på sitt aller strengeste. All informasjon må være relevant, og forbryteren må inneha en fremtredende rolle i historien (altså være en av hovedpersonene). Tematisk er etterforskningen og oppklaringen av det kriminelle mysteriet det aller viktigste. Fortellingen presenteres som en puslespillgåte der det er opp til detektiven (i samspill med leseren) å studere og vurdere indisiene som blir fremlagt. Det endelige målet med fortellingen er å finne løsningen på mysteriet gjennom deduktiv tankegang, samt å pågripe forbryteren. Løsningen på mysteriet blir vanligvis presentert til sist i fortellingen, og da ofte med en uforutsett vri. Et godt eksempel på dette er Agatha Christies klassiske kriminalromaner, hvor Hercule Poirot samler alle de mistenkte i samme rom, gjennomgår sine indisier og presenterer den overraskende løsningen.

## 2.3 Tekstens dobbelthet

Todorov peker på den klassiske detektivromanens dobbelthet. På den ene siden har man mordfortellingen med dens intriger, og på den andre siden har man etterforskningshistorien hvor det egentlig skjer svært lite: "[...] den ene er fraværende, men reell, og den andre er

---

<sup>13</sup> Hans H. Skei, "Kriminalnovellen", i Elgurén og Engelstad (red.) *Under lupen*, s. 122.

tilstedeværende, men uviktig.”<sup>14</sup> Den første historien har allerede utspilt sin rolle før den andre begynner. En slik fortellerstruktur gir detektiven mulighet til å gjette seg frem til hva som egentlig har foregått i den allerede avsluttede historien – det skapes med andre ord et mysterium ved hjelp av tekstens struktur. I den hardkokte kriminalromanen kan man derimot finne motsetninger hvor den klassiske dobbeltheten smeltes sammen til én historie. Her forkastes den retrospektive teknikken, og forbrytelsen skjer samtidig med resten av handlingen.<sup>15</sup>

## 2.4 Tradisjonelle sjangerkonvensjoner

Den klassiske detektivfortellingen har sterke tradisjonelle sjangerkonvensjoner, og det har blitt utformet spesifikke regler eller mønstre for hvordan den skal struktureres.

Kriminalforfatteren S. S. Van Dine 20 regler for hvordan en detektivroman skal utarte seg, samt biskop Ronald A. Knoxs ”Ti bud for detektivfortellingen”, ble begge presentert i 1928 og markerer konstitusjonen av kriminallitteraturens grunnmønster en gang for alle. At disse reglene ble tatt svært seriøst av kriminalforfatterne ser man av den eden medlemmene i den britiske foreningen ”The Detection Club” måtte undertegne. Denne eden bestod av et utvalg av disse grunnreglene, og forfatteren forpliktet seg til å følge disse i sine fremtidige kriminalromaner. Det foreligger mange slike lister med varierende innhold, men visse regler har blitt mer eller mindre allmenngyldige. Noen av de aller viktigste kan nevnes: forfatteren må *aldri* skjule viktige spor for leseren, alt som skjer i en kriminalroman må ha en rasjonell forklaring, fantastiske eller overnaturlige forklaringer godtas ikke, og psykologiske analyser eller beskrivelser har ikke noe å gjøre i en kriminalroman. Videre: oppklaringen av kriminalmysteriet baserer seg på enkle, oppgitte fakta, og detektiven kan ikke løse gåten basert på plutselige eller tilfeldige innfall.<sup>16</sup>

## 2.5 Detektivens særpreg

Kanskje er det mest fascinerende ved den klassiske detektivfortellingen hovedpersonen selv, detektiven. Også her finnes det spesifikke sjangerkrav knyttet til hvordan han skal utformes. Ofte fremstilles detektiven som en kjølig og observant karakter med et uhyre skarpt intellekt, og en nærmest umenneskelig evne til deduktiv tankegang. Han må også, i følge den litterære

---

<sup>14</sup> Todorov, ”Kriminallitteraturens typologi” i Elgurén og Engelstad (red.) *Under lupen*, s. 207.

<sup>15</sup> Ibid., s. 208.

<sup>16</sup> Julian Symons, ”Kriminallitteratur – hva det er og hvorfor vi leser det”, i Elgurén og Engelstad (red.): *Under lupen*, s. 48.

tradisjonen, besitte en spesiell interesse. Dessuten bør de i tillegg ha en spesiell karakteristikk som understreker personligheten, et godt eksempel her er Hercule Poirots ekstreme forfengelighet.<sup>17</sup> I følge W. S. Maugham finnes det tre detektivtyper: politimannen, privatdetektiven og amatøreren.<sup>18</sup> Politimannen fremstilles ofte som den inkompetente eller sløve etterforskeren som ikke klarer å løse mysteriet, eller som trekker gale slutninger basert på de materielle indisiene. Privatdetektiven representerer motparten til politimannen, han er intelligent og kombinerer ofte sine særegne egenskaper med alternative metoder for å komme frem til en løsning. Amatørdetektiven er som regel veldig populær, og ved flere anledninger forsøker forfatteren å fremme hans posisjon ved hjelp av humor, ofte gjennom en spesiell særegenhet som talemåte, bekledning etc.<sup>19</sup> I den klassiske detektivromanen fremstilles ofte detektiven som usårbar, han innehar en form for immunitet. Dette gjelder for øvrig både for detektiven og hans hjelper.<sup>20</sup> Hjelperen, eller vennen, er et obligatorisk element i fortellingen, og har *to* viktige funksjoner. For det første fremstilles ofte hjelperen som en helt vanlig person som leseren kan relatere til (i motsetning til den overmenneskelige detektiven), og ofte innehar denne hjelperen fortellerstemmen.<sup>21</sup>

Det blir ikke nødvendigvis god litteratur selv om man konsekvent forholder seg til en sjangers formeloppskrift eller konvensjoner. Bjerkes egen detektiv Kai Bugge uttrykker nettopp dette i sin omtale av kriminallitteraturen i *Nattmennesket*:

”En hvilken som helst Pålsen og Persen kan skrive folkeliysskildring og kline til noen hundre sider med naturalistisk hverdag. Men kriminalforfatteren må være stringent; han må ha sans for detaljenes matematikk fordi alt skal passe inn i en strengt avgrenset helhet og peke hen mot en ganske bestemt oppløsning.”<sup>22</sup>

I den forbindelse er det interessant å se hvordan Bjerke videreutviklet kriminallitteraturens struktur ved å presentere leseren for det jeg har valgt å kalle den moderne kriminalromanen.

## 2.6 Den moderne kriminalromanen

I kapittelet ”Psykologer og spøkelser” hentet fra boken *Norsk kriminallitteratur gjennom 150 år* (1976) gir Bjørn Carling en konkret beskrivelse av hvordan André Bjerkes kriminalroman

---

<sup>17</sup> Lothe, Refsum og Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s.v. ”Detektivfortelling”.

<sup>18</sup> W. S. Maugham, ”Kriminalromanens nedgang og fall”, i Elgurén og Engelstad (red.) *Under lupen*, s. 24.

<sup>19</sup> Ibid., s. 24–25.

<sup>20</sup> Todorov, ”Kriminalromanens typologi”, i Elgurén og Engelstad (red.) *Under lupen*, s. 205.

<sup>21</sup> Lothe, Refsum og Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s.v. ”Detektivfortelling”.

<sup>22</sup> André Bjerke, *Nattmennesket*, Aschehoug, Oslo 2009, s. 13.

*Nattmennesket* skapte en ny tradisjon innenfor norsk litteratur. Han fremhever at det var "[...] et nytt og friskt grep på kriminalhistorien, og det ble servert i en elegant og morsom form."<sup>23</sup> Det krimlesende publikum ble presentert for en kriminalroman med et skifte av fokus, fra etterforskerens trette innsamling av indiser, mot det psykologiske aspektet ved forbryteren. I essayet "*Det største spill i verden*" (1974) fremhever Bjerke den klassiske kriminalfortellingens tre spenningsaspekter: *Hvem? Hvordan? Hvorfor?* Han påpeker at detektivfortellingens hovedinteresse er rettet mot *hvem* morderen er, og at det følgende er dens største brist. Fortellingen mister interesse hvis leseren ved slump skulle finne ut hvem morderen er: "Dette avslører en svakhet ved at detektivhistorien satser på spørsmålet *Hvem?* Hele gleden kan ødelegges for publikum ved at poenget blir avslørt. Og det kan gjøres i en eneste setning, hvis gledesdreperen er infam nok".<sup>24</sup> Videre påpeker han at fokuset i nyere kriminallitteratur flyttes over på de to andre spenningsaspektene *Hvordan?* og *Hvorfor?* Dermed oppveies også kriminallitteraturens tidligere mangel på psykologisk sannsynlighet: "Her tør det sies at genren ennå er et jomfruelig terreng; få av de "klassiske" kriminalforfatterne har vist forbrytelsens psykologi en alvorlig oppmerksomhet."<sup>25</sup>

Med sin første kriminalroman videreførte André Bjerke den norske kriminal-litteraturen i en slik retning, ved å la hovedpersonen hamre løs på kriminallitteraturens manglende psykologisk profil: "Kriminalforfatterne er på villspor når de tror at forbrytelsens psykologi er så elementær. "Det jeg vil ha sagt, er at det som i kriminalromaner og politirapporter tituleres "mordets motiv", bare er en ytre foranledning, en fasade som i grunnen forteller svært lite."<sup>26</sup> Ved å bruke sin psykoanalytiske detektiv setter han mennesket i sentrum i kriminalromanen, og på den måten moderniseres den klassiske detektivfortellingen. Her bryter han klart med kriminallitteraturens sjangerkonvensjoner, men det er viktig å understreke at respekten for den klassiske mysteriefortellingen likevel er stor hos Bjerke: "[...] den klassiske detektivhistorie vil alltid være en god skolegang for den forfatter som virkelig har noe å fortelle".<sup>27</sup> Med utgangspunkt i reglene som er blitt nevnt ovenfor er det mange slike sjangerbrudd å vise til i Bjerkes kriminalromaner.

Det mest innlysende er at han bryter med S. S Van Dines grunnregel om at det ikke er rom for en psykologisk analyse i en kriminalfortelling. Kjernen i Bjerkes første kriminalromaner ligger på det psykologiske plan, en slags utforskning av spenningsaspektet

---

<sup>23</sup> Bjørn Carling, *Norsk kriminallitteratur gjennom 150 år*, Gyldendal, Oslo 1976, s. 158.

<sup>24</sup> André Bjerke, *Djevelens omgangsfelle*, Aschehoug, Oslo 1974, s. 56.

<sup>25</sup> Ibid., s. 57.

<sup>26</sup> Bjerke, *Nattmenneske*, s. 15.

<sup>27</sup> Bjerke, *Djevelens omgangsfelle*, s. 60.

ved *Hvorfor?* Han vier store deler av kriminalromanene til Kai Bugges psykoanalytiske betraktninger av hovedpersonene (de mistenkte) – samtidig som han delvis skjuler viktige bevis for leseren. Verken Bernhard Borge (hjelperen) eller leseren er i stand til å trekke de samme konklusjonene som Bugge, basert på den informasjonen som er blitt gitt. Sett i lys av dette er det interessant at Bjerke innfrir kravet om en karakteristisk amatør-detektiv. Kai Bugge er nesten usmakelig selvsikker og karismatisk, samtidig som han forholder seg til sin venn, historiens forteller (og forfatter) Bernhard Borge: ”Attpåtil hadde han en troverdig ’Watson’”, for de første historiene ble fortalt av den naive, etter Bugges mening dårlige, kriminalforfatteren Bernhard Borge: ”[...] den faste leverandør til alle ryggsekker i påskeferien.”<sup>28</sup> Bjerke følger opp denne tradisjonen også i *Enhjørningen*, hvor man finner de to karakteristiske detektivene, Alf Nordberg og psykiateren Kahrs. Uansett hvordan man fremstiller Bjerke som forfatter er det ikke til å komme bort i fra at han stilte like store krav til kriminalforfatteren Bernhard Borge, som han gjorde til lyrikeren André Bjerke.<sup>29</sup> Hans fire bidrag til norsk kriminallitteratur er viktige, og begrepet ”den moderne kriminalroman” ville ikke vært det samme uten hans litterære innsats.

## 2.7 Arketypiske strukturer i kriminallitteraturen

I essayet *Notater til en typologi for litterære formler* (1976) presenterer John Cawelti teorien om at det eksisterer underliggende arketyper for både intrige og karakter innenfor populærlitteraturen. Basert på dette plukker han ut fem bestemte typologier for formellitteratur: eventyr, romantikk, mysterier, melodrama og fremmede vesener eller tilstander.<sup>30</sup> De litterære formlene som er knyttet til hver typologi er basert på kulturelle bilder: ”[...] de enkelte formlene bygger på kulturelle bilder, myter og temaer i arketypiske historieformer som later til å være transkulturelle, for ikke å si universelle.”<sup>31</sup> De historietypene som forekommer i populærlitteraturen er ofte sentrert rundt tre hovedtemaer: den heroiske handling, kjærligheten, og *oppklaringen av et mysterium*.<sup>32</sup>

Når det kommer til formellitteratur knyttet til mysteriet, påpeker Cawelti at den klassiske kriminalfortellingen legger hovedvekten på at mysteriet skal kunne forklares på en rasjonell og logisk måte. Men det legges også til at mysterieformelen blir brukt i omtale av litteratur som beskjeftiger seg med andre mysterier enn bare det kriminelle. Visse fortellinger

---

<sup>28</sup> Carling, *Norsk kriminallitteratur gjennom 150 år*, s. 158.

<sup>29</sup> Bjørn Carling, ”Alias Bernhard Borge”, i Parmann (red.) *André Bjerke i lek og alvor*, s. 68.

<sup>30</sup> John Cawelti, ”Notater til en typologi for litterære formler”, i Elgurén og Engelstad (red.) *Under lupen*, s. 100.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid., s. 101.

som inneholder et mysterium blir ofte omtalt som spøkelseshistorier, og det finnes mysteriefortellinger hvor mysteriet med det fremmede aldri blir løst: "[...] mysteriet kan ikke løses med en forklaring. [...] Denne type konklusjon er selve antitesen av mysteriehistorien, der en hemmelighet ikke lenger kan uroe eller bekymre oss når den først er avslørt og forklart"<sup>33</sup> Jeg nevner Caweltis konklusjon fordi den kan vise seg nyttig i mitt arbeide med *Enhjørningen* som en *antikriminalroman*. Dette kommer jeg tilbake til avslutningsvis i kapittelet med en kort redegjørelse av den metafysiske kriminalfortellingen, og begrepene antiroman og antikriminalroman.

## 2.8 Endringer i kriminallitteraturen

Et av kriminallitteraturens mest karakteristiske trekk er dens drivkraft knyttet til de tre hovedelementene *forbrytelse*, *etterforskning* og *oppklaring*,<sup>34</sup> samt kravet til leselighet. Et annet kjent trekk er dens fokus rettet mot etterforskningen og oppklaringen av en forbrytelse. Detektiven og hans særegne karakter, samt etterforskningens sentrale rolle i tidligere kriminallitteratur førte til liten interesse for selve forbrytelsen og forbryteren. Men i perioden etter andre verdenskrig endret dette seg. Kriminalromanens fokus kunne nå variere mellom etterforsker og- eller etterforskning (politiroman/klassisk detektivroman), forbryter og- eller forbrytelse (den moderne kriminalroman) eller ulike spenningsaspekter (thriller).

I tillegg til dette er en overordnet struktur en felles forutsetning for nesten all kriminallitteratur. En slik strukturering av teksten har også vist seg anvendelig på tekster som ikke har hovedfokus rettet mot etterforskning og oppklaring.<sup>35</sup> Motsetningsforholdet mellom kriminalromanen og romanen blir her fremtredende. Romanen har utviklet seg i den forstand at den eksperimenterer med sin egen sjangers tidligere konvensjoner. En slik utvikling av kriminallitteraturen må derimot begrense seg i omfang, ellers får man en ny sjanger. Til tross for dette kan man se flere utviklingstrekk også innenfor kriminallitteraturen: "[...] den enkelte forfatter kan flytte elementer innenfor, vektlegge på nye måter, eller innføre digressive elementer som gjør teksten som helhet ny og annerledes uten at den i prinsipp bryter med mønstret."<sup>36</sup> I tillegg understreker han at verdien av sjangerbeskrivelsene ligger i deres evne til å registrere og vise til en bestemt teksts avvik fra konvensjonene.<sup>37</sup> Det er vanskelig å vurdere hvilke tekster som holder seg innenfor kriminallitteraturens konvensjoner, og hvilke

---

<sup>33</sup> Cawelti, "Notater til en typologi for litterære former", i Elgurén og Engelstad (red.): *Under lupen*, s. 111.

<sup>34</sup> Skei, *Blodig alvor*, s. 9.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid., s. 10.

<sup>37</sup> Ibid., s. 17.

tekster som i for stor grad bryter med sjangeren En postmoderne kriminalroman er med på å problematisere sjangerens utvikling. Den beveger seg bort fra oppklaringen og løsningen på kriminalmysteriet, og inneholder store avvik fra kriminallitteraturens tradisjonelle grenser:

”Problemet er imidlertid den gråsonen hvor litterære tekster blir enda mer litterære og postmoderne når konvensjonene utsettes for spill, manipulasjon, lek. [...] her er vi helt opplagt i et annet område av den litterære institusjonen, der i alle fall sjangerens leserforventninger helt er satt ut av spill og alle rimelige krav til sannsynlighet og en minimal grad av oppklaring opphører.”<sup>38</sup>

## 2.9 Den metafysiske kriminalfortellingen

Michael Holquist kaller den nye undersjangeren av kriminallitteraturen for metafysiske detektivfortellinger, og påpeker at denne type tekster ofte forekommer i postmoderne litteratur. I den amerikanske essaysamlingen *Detecting texts – The Metaphysical Detective story from Poe to Postmodernism* (1998) understrekes det at den metafysiske detektivfortellingen har et komplekst forhold til kriminallitteraturen:

”A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions – such as narrative closure and the detective’s role as surrogate reader – with the intension, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. [...] Rather than definitively solving a crime, then, the sleuth finds himself confronting the insoluble mysteries of his own interpretation and his own identity. [...] a metaphysical detective story induces the reader to read “like a detective a tale which cautions against reading like a detective” [...].”<sup>39</sup>

I Holquists artikkel “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction” (1971) presenteres den metafysiske kriminalfortellingen som en blanding av kitch og avantgarde. Karakteristisk for denne undersjangeren er at detektiven feiler i sitt forsøk på å løse kriminalgåten, og at han i tillegg blir konfrontert med et uløselig mysterium som potensielt kan utfordre hans oppfatning av verden. Holquist fremhever at den postmoderne litteraturen fremfor noe annet ønsker å unngå det allerede kjente, i denne sammenheng kriminallitteraturen slik leseren forventer at sjangeren skal utarte seg:

”[...] novelists in the post-modern period ingeniously – and sometimes, it must be admitted, rather strenuously – seek to avoid the familiar. [...] what better way for doing so could recommend itself than that of exploiting what had already become the polar opposite of that tradition in its own time? [...] That is to say that Post-Modernism exploits detective stories by expanding and changing certain possibilities

---

<sup>38</sup> Skei, *Blodig alvor*, s. 15.

<sup>39</sup> Patricia Merivale og Susan E. Sweeney, ”The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story”, i P. Merivale og S. E. Sweeney (RED.): *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, s. 2.



in them [...] Robbe-Grillet is quite explicit about this. In a 1956 essay on the *nouveau roman* he speaks of it in terms of an inverted detective story.”<sup>40</sup>

Den metafysiske detektivfortellingen kan sies å viske ut nesten alle spor etter sine forgjengere ved å bryte med de etablerte sjangertradisjonene; fokuset flyttes vekk fra løsningen, og teksten avsluttes ofte med et spørsmål i stedet for et svar. I stedet for å fokusere på løsningen er den metafysiske kriminalfortellingen opptatt av at leseren selv skal skape mening ut av teksten, selv om dens bevis og ledetråder ikke leder noe steds hen:

”[...] the new metaphysical detective story finally obliterates the traces of the old which underlie it. It is non-teleological, is not concerned to have a neat ending in which all the questions are answers, and which can therefore be forgotten. No, the new story is purged of such linear teleology, it is not [...] printed in the sense other books are. It is rather a fresh sheet of paper, on which the reader, [...] must hand letter his own answers. That is the meaning of the new title here: it is not yet written out, not yet completed. [...] It is not a story – it is a process; the reader, if he is to experience the book, must do what detectives do, must turn it into a series of objects [...] But all these clues end – when put together – in zero, or a circle, the line which has no end. It is not a story – [...] It is about – or rather – it is a real process.”<sup>41</sup>

## 2.10 Antikriminalroman og antiroman

I avsnittet om endringer i kriminallitteraturen nevner jeg kort problematikken knyttet til utviklingen av kriminallitteraturen som overordnet sjanger. Hvor skal grensen gå når det kommer til en forfatters eksperimentering med sjangerkonvensjoner? Noe konkret svar foreligger ikke, men tekster som bryter med de mest grunnleggende mønstrene for kriminallitteratur er ikke med på å videreutvikle kriminallitteraturen. Da skapes det i stedet en ny undersjanger. Eksempler på brudd med de grunnleggende mønstrene kan blant annet være; å ikke oppgi løsningen på kriminalgmysteriet, utelate deler av eller hele etterforskningen og oppklaringen, eller la overnaturlige fenomener være en del av løsningen slik at den logiske tankerekken ikke lenger strekker til. I sin bok streifer Skei innom dette temaet. Han nevner at de tekstene som bryter med kriminallitteraturens særlige grenser, *kan* kalles for en antikriminalroman eller en slags hybridform. Han slår fast at: ”[...] den postmoderne kriminalroman [...] for meg representerer en motsjanger, en antiroman og derfor må særbehandles som en undersjanger av hovedstrømmen.”<sup>42</sup> Uttrykket antikriminalroman henviser til begrepet antiroman som i litteraturvitenskapelig leksikon defineres som en:

---

<sup>40</sup> Michael Holquist, . “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction”, i *New Literary History*, Vol. 3, No. 1. The John Hopkins University Press, Baltimore 1971, s. 148–149.

<sup>41</sup> Ibid., s. 153.

<sup>42</sup> Skei, *Blodig alvor*, s. 15.

”roman som ofte er eksperimenterende og som på forskjellige måter avviker fra, delvis protesterer mot, etablerte kunstformer. [...] En antiroman kan presentere seg som en tradisjonell fortelling for så systematisk å problematisere narrativ logikk og konvensjoner knyttet til romansjangeren [...]. Antiromanen eksisterer sjelden i ”ren” form; vanligere er det at romanen [...] inkorporerer elementer av antiromanen [...].”<sup>43</sup>

Karakteriseringen av *Enhjørningen* som en antikriminalroman er sett i lys av denne definisjonen, da særlig med tanke på Bjerkes utfordring av en allerede etablert kunstform, kriminallitteraturen som sjanger. Dette passer for øvrig godt til Holquists redegjørelse for den metafysiske kriminalromanen, og i analysedelen vil jeg forsøke å se *Enhjørningens* kriminalfortellinger og rammefortellingen i lys av dette.

---

<sup>43</sup> Lothe, Refsum og Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s.v. ”Antiroman”

### 3. Antroposofiske problemer

”I all kunst er det to rom. Ett hvor alle kan gå inn og se seg om. Ett som ligger innenfor og er meget større; men det er ikke lett å få øye døren; noen må hjelpe en å finne den. Det er dét som heter å *innvies*” André Bjerke i *Spillet i mitt liv* (1968).

#### 3.1 Okkultisme – en esoterisk tradisjon

Benevnelsen okkultisme stammer fra det latinske ordet *occultus* som direkte oversatt betyr ”skjult” eller ”hemmelig”.<sup>44</sup> Okkultisme kan sies å være læren om det skjulte, og knyttes til den esoteriske tradisjonen som også omfatter mystiske retninger som gnostisisme, kabbala, alkymi, spiritisme og teosofi.<sup>45</sup> I følge Håkan Arlebrands bok *Det ukjente – om okkultisme og åndelighet i en ny tidsalder* (1993) kan okkultisme sies å være:

”[...] en fellesbenevnelse på en rekke fenomener, forestillinger og lærer som går ut fra at mennesket har mulighet til å sette seg i forbindelse med en skjult, utenforliggende virkelighet. Denne virkeligheten kan gjøres synlig og til en viss grad styres ved at mennesket temmer oversanselige krefter og oppnår en høyere bevissthetstilstand ved fantasiens og bevisst utviklede, psykiske teknikkers hjelp.”<sup>46</sup>

Videre skriver Arlebrand at paranormale fenomener som for eksempel telepati, clairvoyance, psykokinese og prekognisjon inngår i okkultismen. Disse fenomenene utbroderes i parapsykologikapittelet, og i likhet med parapsykologien gjør også okkultismen krav på vitenskapelighet. Et kjennetegn ved okkultismen er ofte at den dyrkes i bestemte grupper eller samlinger, derav den tidligere betegnelse ”hemmelige vitenskaper”: ”[Okkultismen] Betegnede tidligere også som ”hemmelige videnskaper”, idet kundskaben om disse ting fortrinnsvis dyrkedes i hemmelige samfund og ordener.”<sup>47</sup> Målet med okkultismen kan sies å være en utvikling av erkjennelsesorganene (på lik linje med antroposofene) og videre gjennom disse oppfatte eller erkjenne den skjulte virkelighet. ”Okkultistens mål er å lære å iaktta disse høyere nivåene for å kunne finne seg selv gjennom en åndelig reise mot guddommen.”<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Håkan Arlebrand, *Det ukjente – om okkultisme og åndelighet i en ny tidsalder*, Luther, Oslo 1993, s. 18.

<sup>45</sup> Per Kværne, *Okkultisme*, Store norske leksikon, <http://snl.no/okkultisme> (lastet 10.11.09).

<sup>46</sup> Arlebrand, *Det ukjente*, s. 18.

<sup>47</sup> Poul Kastrup, *Okkult leksikon*, Strubes forlag, København 1986, s.v. ”Okkultisme”.

<sup>48</sup> Rebecca Maria Boxler Ødegaard, ”Det moderne menneske mellom rasjonalisme og okkultisme: En analyse av tre (kriminal)romaner av Bernhard Borge”, Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, 2003, s. 37.

### 3.2 Antroposofiske problemer

Teosofi stammer fra okkulte og esoteriske strømninger på slutten av 1800-tallet og er i følge Arlebrand den mest betydningsfulle av de okkulte bevegelsene. Benevnelsen ”teosofi” kommer av de greske ordene for ”gud” og ”visdom”, og kan sies å være ”En lære, som forsøker at forklare dybere liggende problemer vedrørende menneskets åndelige forhold.”<sup>49</sup> I dag forstås begrepet teosofi nesten utelukkende gjennom utformingen av Helena Petrovna Blavatskys (1831-1891) lære med samme navn. Den teosofiske læren kan sies å støtte seg til *tre* formålsparagrafer:

”(1) Dannelse av menneskehetens universelle brorskap, uten hensyn til kjønn, rase, tro. Alle mennesker har del i en felles guddommelighet, et felles brorskap. (2) Oppmuntring til komparative studier i religion, filosofi og vitenskap. (3) Påbud om å undersøke naturens skjulte lover og menneskehetens latente krefter.”<sup>50</sup>

Rudolf Steiner (1861-1925) ble i 1902 medlem i *Teosofisk Selskap*, og etter kort tid ble han utnevnt til generalsekretær for den tyske seksjonen av selskapet. Etter hvert som teosofien gradvis lot seg inspirere av Østen, da særlig av indisk mystikk, brøt Steiner med *Teosofisk selskap* og stiftet i 1913 *Antroposofisk Selskap*. I overgangen mellom de to selskapene valgte nærmere 90 % av de tyske teosofiske medlemmene å følge Steiner over til den nye åndsvitenskapen. Den nye læren fikk benevnelsen antroposofi (av gr. *anthropos* ”menneske”, og *sophia* ”visdom”) og betyr ”visdom om mennesket”. Antroposofi kan defineres som ”[...] en spiritualistisk verdensoppfatning og metodisk vei til utforskning og bevisstgjøring av åndelige lovmessigheter i tilværelsen [...]”<sup>51</sup> Antroposofien slik vi kjenner den i dag ble grunnlagt av Steiner, og er i utgangspunktet et europeisk fenomen.

Rudolf Steiner hadde en enorm litterær produksjon og skrev omkring 340 verk. I tillegg arbeidet han med redigeringen av Goethes naturvitenskapelige skrifter, noe som resulterte i flere skriftlige arbeider, blant annet *Goethes verdensanskuelse* (1987). Steiners interesse for Goethe skulle vise seg å legge sterke føringer for antroposofiens fokus på vitenskapelighet, og det er ikke tilfeldig at antroposofenes hovedsete i Sveits heter nettopp Goetheanum. Steiner understreket at antroposofi ikke er en religion, men derimot en *åndsvitenskap*. Dermed krever antroposofien å bli oppfattet som en forening av ånd og vitenskap:

---

<sup>49</sup> Kastrup, *Okkult leksikon*, s. 184.

<sup>50</sup> Ødegaard, ”Det moderne menneske mellom rasjonalisme og okkultisme”, s. 39.

<sup>51</sup> Harald Haakstad, *Antroposofi*, Store norske leksikon, 20.03.2009, <http://www.snl.no/antroposofi> (lastet 07.10.09).

”Antroposofien er likevel ikke en tro, men ifølge Steiner ”en erkjennelsesvei som vil føre det åndelige i mennesket til det åndelige i verdensaltet”, ”en forsøksmetode for det allmennmenneskelige og for allmenne verdensfenomener” som krever individuell tilnærming og systematisk begrepsdannelse. Antroposofiens mål kan sies å være en forening av vitenskap, kunst og religiøs opplevelse i et helhetlig metodisk grep.”<sup>52</sup>

Antroposofien er ment å være en allment tilgjengelig erkjennelsesmetode som i et forsøk på å utvide naturvitenskapen, også ønsker å gjøre den åndelige verden like klar som den fysiske.<sup>53</sup> Steiner var av den oppfatning at mennesket kunne oppnå et slikt erkjennelsesstadium ved å ta i bruk en *tilstedeværende* og *kritisk* oversanselig metode (ulike former for meditasjon). Derfor avfeide han alle mulige former for mystisisme og spiritisme som ofte fokuserer på det fjerne (transer, medium etc.). Det kan likevel diskuteres om Steiner har lyktes i sitt prosjekt: ”Resultatet er blitt at Steiner og hans verk står i en merkelig mellomstilling mellom det anerkjente og det alternative kulturliv: For vitenskapen er han for okkult, og for ”New Age” er han for vitenskapelig.”<sup>54</sup>

Antroposofien er strukturert etter et hierarkisk system med en eksoterisk og en esoterisk side, en side som henvender seg til allmennheten og en side som kun er for de innvidde.<sup>55</sup> Ved å trene sansene via bestemte meditasjonsteknikker mente Steiner at man kunne få tilgang til, og ikke minst erkjenne, virkeligheter skjult bak den fysiske verden. I boken *Grunntrekk av vitenskapen om det skjulte* fremstiller Steiner særlig to teser som har blitt viktige for antroposofien: ”1) at det ”bak den skjulte verden er en usynlig verden, som er skjult for sansene og den tenkeevnen som er knyttet til dem”, og 2) ”at det er mulig for mennesket å utvikle evner som ligger latente i det, og dermed trenge inn i denne skjulte verden.”<sup>56</sup> Steiners utgangspunkt er at mennesket, før den fysiske verden eksisterte, var i kontakt med noe guddommelig, men at vi har mistet denne kontakten fordi mennesket har fjernet seg og skapt avstand til det guddommelige. Jo mer mennesket har utviklet seg, desto fjernere har den guddommelige dimensjonen blitt. Steiner mente at åndsvitenskapens oppgave først og fremst var å utforske denne åndelige verdenen på en vitenskapelig måte, og dermed bygge en bro mellom den usynlige og den synlige verden:

”I antroposofien beskrives «liv», «sjel» og «ånd» som tre selvstendige oversanselige eksistensnivåer som gjennomtrenger den fysisk-materielle verden. Ved å utvikle sitt sjelelige potensial kan mennesket

---

<sup>52</sup> Haakstad, *Antroposofi*, <http://www.snl.no/antroposofi>, (lastet 07.10.09).

<sup>53</sup> Peter Normann Waage og Cato Schjøtz, ”Rudolf Steiner, antroposofi og antroposofier”, i P. N. Waage og C. Schjøtz (RED.): *Fascinassjon & forargelse: Rudolf Steiner og antroposofien sett utenfra*, Pax, Oslo 2000, s. 5.

<sup>54</sup> Ibid., s. 7.

<sup>55</sup> Arlebrand, *Det ukjente*, s. 137.

<sup>56</sup> Ibid., s. 139.

oppnå erkjennelse av disse nivåene. Steiner betraktet en slik erkjennelse som en for vår tid eksistensielt nødvendig utvidelse av naturvitenskapens reduksjonistiske verdensbilde.”<sup>57</sup>

For mange kan antroposofi fremstå som mystisk, kanskje også fjern eller absurd i det man befatter seg med Steiners overveldende tekstkorpus. Likevel har antroposofien ofte markert seg via kjente, norske kulturpersonligheter som blant annet Alf Larsen, Ernst Sørensen, André Bjerke, Karl Brodersen, Jens Bjørneboe, Øistein Parmann, Kaj Skagen og Peter Normann Waage. På 1930-tallet var tidsskriftet *Janus*, redigert av Alf Larsen, et aktivt forum for et antroposofisk kultursyn samt generell samtidskritikk. Denne tradisjonen ble videreført med tidsskrifter som *Spektrum* og *Horisont*:

”På 50- og 60-tallet, da det var relativt enkelt for frie ånder, glade amatører og poetokrater å nå frem med sterke meninger om kompliserte erkjennelsesteoretiske og vitenskapelige problemer, var antroposofenes stemme relativt tydelig i kulturdebatten. Tidsskriftet *Libra*, som ble startet på begynnelsen av 70-tallet, er et smalere, rent antroposofisk tidsskrift, mens *Arken* hadde en bredere kulturell profil. Tidligere ble også *Morgenbladet* ofte benyttet av den antroposofiske intelligentsiaen.”<sup>58</sup>

Særlig synlig ble den antroposofiske røst i forbindelse med samfunnsdebatten som foregikk i henholdsvis *Dagbladet* og *Horisont* høsten og vinteren 1955. I kjølvannet av utgivelsen av Bjørneboes roman *Jonas*. Her var André Bjerke en aktiv debattant i forsvarsposisjon for en antroposofisk kulturkritikk. I dag er kanskje antroposofien mest kjent for å være praksisrettet, særlig med tanke på Steinerskoler (waldorfskolene), barnehager, medisinpraksis, egen bank samt biodynamisk jordbruk. I skrivende stund raser dessuten en ny antroposofidebatt i media i forbindelse med utgivelsen av Tore Rems biografi om Jens Bjørneboe. Likevel kan man si at ”Det synes som om de antroposofiske fruktene er rimelig velsmakende, mens det antroposofiske treet er langt mindre tiltrekkende. Dette til tross for, eller kanskje på grunn av, at det brer sine grener over nær sagt alle menneskelige områder.”<sup>59</sup>

### 3.3 André Bjerke og antroposofien

I introduksjonen til tidsskriftet *Horisont* fra 1955 definerer André Bjerke antroposofi slik:

”Antroposofi er ikke en ferdig utformet verdensanskuelse; den er en vei, en metode som fører til bestemte erkjennelser. [...] Den virkelighet Rudolf Steiner forsøker å avdekke, må erobres ved selvstendig innsats av hvert enkelt menneske. Resultatet av dette arbeide er antroposofi

---

<sup>57</sup> Haakstad, *Antroposofi*, <http://www.snl.no/antroposofi>, (lastet 07.10.09).

<sup>58</sup> Jan-Erik Ebbestad Hansen, ”Autorisitetens filosofi”, i Waage og Schjøtz (red.): *Fascinasjon & forargelses*. 119.

<sup>59</sup> Waage og Schjøtz, ”Rudolf Steiner, antroposofi og antroposofier”, i Waage og Schjøtz (red.): *Fascinasjon og forargelse*, s. 6.

[...].”<sup>60</sup> Som Peter Normann Waage også presiserer i sin innledning til artikkelen ”Terskelens voktere, brev til en lege”, eksisterer det like mange oppfatninger av hva antroposofi er som det finnes antroposofier. For de fleste antroposofier ligger det en personlig tolkning til grunn for hva de anser som hovedkjernen i åndsretningen. Bjerkes personlige tolkning eller utgangspunkt kan sies å være beskrivelsen av både den okkulte og kosmologiske utvikling.<sup>61</sup> Denne antroposofien bærer sterkt preg av Bjerkes egen lekenhet ved at han søkte ”[...] å finne en ”folkelig” innfallsvinkel til Steiners verk gjennom å henvise til de dagligdagse fornemmelser av at en annen og usynlig verden på en både lattervekkende og sjokkerende måte kan spille med i dagliglivet [...]”.<sup>62</sup> Med den hensikt å vise til André Bjerkes tilknytning til antroposofien, vil jeg kort presentere hans artikkel ”Terskelens voktere, brev til en lege”.

Denne teksten kan karakteriseres som en selvbiografisk fortelling om André Bjerkes første møte med antroposofiens idéverden. Teksten ble første gang trykket i sin helhet i 1987 i kulturtidsskriftet *Arken* etter forfatterens død. Fragmenter av artikkelen ble trykket allerede i 1961 i et festskrift i forbindelse med Rudolf Steiners 100 års jubileum. Den gang under den ladede tittelen: *Svindler, psykopat – eller sannhetsvidne?* Artikkelen gir oss et innblikk i Bjerkes kamp for å holde antroposofien på en armlengdes avstand, samt den forvirring og ambivalens dette medfører. Han skildrer det første møte med antroposofien som sitt største sjokk siden fødselen: ”Kort fortalt: jeg opplevet i løpet av et par timer en tilintetgjørelse av nærsagt alt jeg hittil hadde bygget på; min livsoppfatning ble smadret, mitt verdensbilde rasert; det var som å se sitt hus bli tatt av en skypumpe.”<sup>63</sup> Bjerkes ambivalens gir utslag i en konstant veksling mellom naturvitenskapens beroligenhet og antroposofiens rasling i korridorene:

”Jeg hadde følt meg besatt for livet i en borg av uangripelig vitenskap. Jeg beskrev videre hvordan denne borg så ble hjemsoekt av et høyst ubehagelig spøkelse: antroposofien, og hvordan jeg så i årevis hadde strevet for å få Steiners ”tysk-tibetanske tankeforvirring” jaget ut av synsfeltet.”<sup>64</sup>

Utdraget er hentet fra Bjerkes ”fingerte brev til en lege”, og gir uttrykk for en forfatter i febrilsk dragkamp mellom de to motpolene Darwin og Steiner: ”Jeg tror aldri jeg noensinne har vært så avmektig rasende på en åndsretning og dens indre tyranni; jeg hatet denne tankeverden som hadde bergtatt meg; den tilgrumset min livsfølelse; den naglet meg til

<sup>60</sup> André Bjerke, ”Hva er antroposofi?” *Horisont* 1, nr. 9/10 (vinter 1955): s. 401.

<sup>61</sup> André Bjerke, ”Terskelens vokter; Brev til en lege”, *Arken* 10, nr. 3 (1987): s. 19.

<sup>62</sup> Ibid

<sup>63</sup> Ibid., s. 18.

<sup>64</sup> Bjerke, ”Terskelens vokter”, s. 18.

spekulasjonens golde kors [...].”<sup>65</sup> Løsningen skulle bli noe André Bjerke ytret ønske om helt frem til sin død, nemlig å forene åndsvitenskap og naturvitenskap – å slå en bro mellom den indre verden og den ytre, objektive verden. Dette skulle vise seg å være problematisk nettopp fordi naturvitenskapen automatisk utelukker åndens eksistens. Den kan ikke bevises:

”Det var riktig at man ikke så spøkelser mer i det 20.århundre; de var grundig forjaget av det elektriske lys, dvs. av vår rasjonalistiske bevissthet. Men motbeviste dette i og for seg deres eksistens? Det kunne godt tenkes – jeg sier: det *kunne* tenkes – at man her lå under for en tidstypisk og universell *fortrengningsmekanisme*; den hysteriske blindhet er et velkjent fenomen i psykoanalysen, og den moderne psykologi har jo nettopp påvist at bare en forsvinnende del av vårt sjelelige liv blir oppfattet av bevisstheten – delvis på grunn av fortrenkning.”<sup>66</sup>

Bjerkens forargelse over den rasjonalistiske transsyntheten passer godt overens med antroposofiens mål om ”[...] en forening av vitenskap, kunst og religiøs opplevelse i et helhetlig metodisk grep.”<sup>67</sup> Likhetene mellom Rudolf Steiner og André Bjerke kan ikke ses bort i fra. De fant begge inspirasjon hos Goethe, både skjønnlitterært og naturvitenskapelig, og de delte en felles forargelse over et stadig mer materialisert samfunn. I tillegg hadde de begge et ønske om å bevege vitenskap og ånd mot hverandre. Bjerkens livslange interesse for det okkulte og oversanselige kan sies å stamme fra denne personlige tolkningen av antroposofien. Dermed blir det naturlig å anta at dette også kan skinne gjennom i analysearbeidet med *Enhjørningen*. Ernst Sørensen konkluderer i artikkelen ”Hva er antroposofi?” (1955) at: ”Antroposofi er ikke og kan ikke være annet enn det som hvert enkelt menneske ut fra sin spesielle bevissthetssituasjon kan få ut av virkeligheten ved hjelp av Steiners verk”.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Bjerke, ”Terskelens vokter”, s. 36.

<sup>66</sup> Ibid., s. 40.

<sup>67</sup> Haakstad, *Antroposofi*, <http://www.sn1.no/antroposofi>, (lastet 07.10.09).

<sup>68</sup> Ernst Sørensen, ”Hva er antroposofi”, *Horisont* 1, nr. 9/10 (vinter 1955): s. 419.



## 4. Parapsykologi

”Professor! Lat kun som om intet er hendt.  
Finn flasker og glass. Og hold lampen tent!”

”Finn flasker og glass. Du fortjener en rus!  
Den jord du bebor, er et spøkelseshus –”<sup>69</sup>

### 4.1 Et problematisk utgangspunkt

I André Bjerkes essaysamling *Fuglen i fikserbildet* (1955) kan man finne et skarpskodd, polemisk essay rettet mot tradisjonene omkring parapsykologisk forskning kalt *Den pinlige sannhet*. For å illustrere Bjerkes personlige ståsted angående parapsykologi har jeg valgt ut to sitater herfra som også kan leses som en opptakt til hovedtematikken i *Enhjørningen*. Det første sitatet eksemplifiserer det Bjerke anser som en veletablert motforestilling hos enkelte forskere, rettet mot parapsykologien som seriøst forskningsfelt:

”For en tid siden spurte jeg en ansett vitenskapsmann hvordan han stilte seg til fenomener som telepati, prekognisjon og clairvoyance. Han avviste dem kategorisk. Men hadde han undersøkt den grundig analyserte dokumentasjon som foreligger? Nei – og det kunne heller ikke falle ham inn å gjøre det. Ville han apriorisk avvise fenomenenes mulighet – uten å ha undersøkt erfaringsmassen? Ja, det ville han pinadød. Men sett nå at han opplevet et slikt fenomen selv – hva så? Utelukket. Men *hvis* han nå mot all formodning – ? Utenkelig.”<sup>70</sup>

Fra universitetenes side har den vitenskapelige interessen for parapsykologi vært svært lav, og på bakgrunn av dette har ofte forskningsbidrag kommet fra enkeltpersoner. I det omtalte essayet refser André Bjerke universitetenes unnvikenhet når det kommer til parapsykologi. I følge Bjerke skyldes universitetenes mangel på faglig interesse at realvitenskapen frykter for eventuelle parapsykologiske forskningsresultater. Hvis det viser seg at parapsykologien kan bidra til forskningsbasert dokumentasjon av såkalte paranormale fenomener, ”[...] faller hele den materialistiske filosofis bygning i grus. Og for en yrkesfilosof vil det si det samme som at hele hans livsverk styrter sammen.”<sup>71</sup> Videre tar han et oppgjør med det han karakteriserer som en ukultur ved det naturvitenskapelige forskningsmiljøet. I følge Bjerke vil enhver forsker umiddelbart blir sett ned på hvis man befatter seg med, eller viser et snev av interesse for parapsykologiske undersøkelser:

”Lenge har det vært betraktet som direkte kompromitterende for en vitenskapsmann å vise den fjerneste interesse for slike fenomener. Hvis han i det hele tatt falt på å undersøke dem, kunne det koste ham hans akademiske karriere. [...] Det er farligere for en professor å bli pågrepet i en slik [parapsykologisk] undersøkelse enn det er for en høyre-politiker å bli funnet dødrukken på et horehus. Det som hittil har

<sup>69</sup> André Bjerke, *Samlede dikt*, utdrag fra diktet *Okkult intermesso* (1946), Aschehoug, Oslo 2003, s. 99.

<sup>70</sup> André Bjerke, *Fuglen i fikserbildet: Fragmenter av en livsbeskuelse*, Aschehoug, Oslo 1955, s. 155.

<sup>71</sup> Bjerke, *Fuglen i fikserbildet*, s. 154.

diktert universitetsvitenskapens holdning til parapsykologien, er det engstelige sideblikk til fagkollegene: 'Kommer det ut at jeg har sett et spøkelse, er jeg ferdig ved fakultetet.'"<sup>72</sup>

## 4.2 Hva er egentlig parapsykologi?

Parapsykologi blir ofte møtt enten med avvisning eller nysgjerrighet. Men hva er egentlig parapsykologisk forskning? Kort definert er parapsykologi "den del av psykologien som omhandler psykiske fenomener som ut fra dagens vitenskapsbaserte kunnskap ikke lar seg forklare."<sup>73</sup> For mange kan parapsykologi fremstå som et uoversiktlig felt med et stort antall ulike retninger og fenomener. Det er vanskelig å presisere dens forskningsfelt helt nøyaktig, med det dreier seg om relativt sjeldne opplevelser som tilsynelatende blir stående uten noen form for naturlig forklaring; "[...] opplevelser som ikke passer inn i vitenskapens oppfatning av hva som kan skje, slik den er utkrystallisert i 'vitenskapens verdensbilde.'"<sup>74</sup> Forstavelsen *para* betyr *ved siden av*, og betegnelsen parapsykologi ble først foreslått i 1889 av den tyske filosofen Max Dessoir (1897-1934). Parapsykologi er blitt den allmenne betegnelsen på det som tidligere gikk under navnet "psykisk forskning" og dreier seg hovedsakelig om forskning knyttet til bestemte psykiske fenomener. I internasjonal sammenheng brukes sekkebetegnelsen *psi-fenomener* om alt som kan plasseres innenfor parapsykologiens forskningsfelt. I boken *Det skjulte menneske* (1984) deler Harald Schjelderup denne sekkebetegnelsen inn i to hovedgrupper; *paranormale* og *parafysiske* opplevelser. De paranormale opplevelsene kan karakteriseres som *mentale* fenomener, mens de parafysiske opplevelsene beskriver de rent *fysiske* fenomenene.

Den første hovedgruppen omhandler de mentale fenomenene som i internasjonal sammenheng går under den engelske betegnelsen *ESP* (extrasensory perception), eller *utenomsanselig persepsjon*. Det er vanlig å skille mellom fire hovedtyper av mentale fenomener: *telepati*, *clairvoyance* (klarsyn), *retrokognisjon* (fornsyn), og *prekognisjon* (fremsyn). Harald Schjelderup velger å definere de mentale fenomenene som såkalt oversanselig informasjon:

"Det er nemlig for det meste informasjonsproblemer det gjelder. De paranormale opplevelsene synes å bringe informasjon om noe som en ikke kunne fått kjennskap til på normal måte. Hvis denne informasjonen synes å stamme fra et annet menneske, snakker vi om telepati."<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Bjerke, *Fuglen i fikserbildet*, s. 156.

<sup>73</sup> Ulrik Malt, *Parapsykologi*, Store norske leksikon, [http://snl.no/sml\\_artikkel/parapsykologi](http://snl.no/sml_artikkel/parapsykologi), (lastet: 23.03.2010).

<sup>74</sup> Harald Schjelderup, *Det skjulte menneske*, 2. utgave, Cappelen, Oslo 1984, s. 160.

<sup>75</sup> Ibid., s. 161.

Telepati omtales ofte som tankeoverføring, men ”fjernføling” er en bedre betegnelse fordi det ofte ikke dreier seg om konkrete tanker, men heller følelser og inntrykk.<sup>76</sup> Betegnelsen telepati ble innført av Fredrick Myers og beskriver ”Formidling av inntrykk av et eller annet fra en person til en annen, uavhengig av de kjente sansene”.<sup>77</sup> Det mest karakteristiske kjennetegnet ved telepati er at det tilsynelatende foregår en overføring av informasjon fra ett menneske til et annet. Den vanligste formen for telepati er det som omtales som enkel telepati. ”Med enkel telepati mener vi rent mentale inntrykk uten hallusinatoriske innslag”,<sup>78</sup> og de oppfattes ofte som spontane. Hvis informasjonen derimot omhandler samtidige hendelser, blir fenomenet omtalt som clairvoyance eller klarsyn.

Det paranormale fenomenet transemediumisme kan også plasseres innenfor denne hovedgruppen. Betegnelsen medier brukes ofte i vid betydning, men dekker kort oppsummert ”[...] mennesker med særlige paranormale evner, dels mer spesielt om mennesker som antas å kunne formidle kontakt med avdøde personligheter i en ”hinsidig” tilværelse.”<sup>79</sup> Ofte forbindes transemediumisme med spiritualistiske handlinger hvor mediet ved hjelp av bestemte spirituelle ritualer, formidler informasjon de ikke kunne ha hatt tilgang til på en naturlig måte. En typisk transemediumisme foregår ved at mediet tilsynelatende faller i en dyp søvn:

”Snart retter mediet seg opp igjen og synes å våkne. Men nå virker det som en helt annen person. Mediet er da kommet inn i en spesiell bevissthetstilstand som kalles trance. [...] Den mediumistiske trancetilstanden i seg selv er praktisk talt ukjent, enda det opplagt er en av de dypeste av uvanlige bevissthetstilstander en kjenner til.”<sup>80</sup>

Som Schjelderup nevner i sin bok er det synd at det ikke har blitt forsket mer på transestilstanden til mediet. ”Det hovedspørsmålet som melder seg her, er om disse meddelelsene virkelig inneholder paranormal kunnskap, eller om det bare dreier seg om forhold som mediet kunne fått greie på gjennom normale kanaler.”<sup>81</sup>

Den andre hovedgruppen av paranormale opplevelser omhandler de parafysiske fenomenene også kjent under betegnelsen psykokinese. Dette er evnen til å flytte eller bevege fysiske gjenstander ved hjelp av tankekraft eller mental påvirkning. Et godt eksempel på psykokinese kan være evnen til å bøye metall eller bevege gjenstander gjennom et rom kun ved hjelp av mental fokusering. Det mest kjente tilfelle av psykokinese er kanskje representert

---

<sup>76</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 161.

<sup>77</sup> Ibid., s. 199.

<sup>78</sup> Ibid., s. 201.

<sup>79</sup> Ibid., s. 182.

<sup>80</sup> Ibid., s. 182.

<sup>81</sup> Ibid., s. 184.

ved den israelske entertaineren Uri Geller. Hans evne til å foreta såkalt paranormal metallbøying, å bøye metallgjenstander uten å ha direkte kontakt med gjenstandene, ble enormt populær på 1970-tallet. Til tross for Geller-effekten og vanskelighetene ved å avsløre ham som en svindler har psykokinese blitt møtt med sterk kritikk. Til André Bjerkes store frustrasjon vendte forskerne ryggen til Uri Geller, selv om at han gjennomgikk en rekke vitenskapelig kontrollerte eksperimenter. Denne frustrasjonen kan oppsummeres i en bokanmeldelse skrevet av Brian Inglis i tidsskriftet *Light* fra 1983:

” ”I årevis er vi blitt hjernevasket til å akseptere at det eneste virkelige *bevis* for paranormale fenomener er et vitenskapelig bevis, skaffet til veie gjennom kontrollerte eksperimenter. En kan nesten si at dette er brutalt banket inn i hodet på oss. Men nå viser det seg at skeptikerne ikke er villige til å godta slike bevis, uansett hvor klare de er. Som en siste utvei kan de alltid hevde at forskerne har forfalsket resultatene. Alltid kan man finne et eller annet påskudd til å kreve nye bevis.”<sup>82</sup>

### 4.3 Parapsykologisk forskning – streben etter en etablert vitenskap

De vanligste problemene knyttet til forskningen på det paranormale er at fenomenene i seg selv er svært sjeldne, samt mangel på økonomisk støtte til eksperimenter og andre forskningstiltak. For å kunne dokumentere paranormale hendelser må man, i likhet med andre vitenskapelige granskninger, ta i bruk det Schjelderup omtaler som *prinsippet om tenkningens økonomi*. Først må fenomenet dokumenteres som ekte, og deretter må man forsøke å forklare det på en naturlig måte innenfor rammen av kjente lovmessigheter: ”Når nye fenomener kommer inn i vitenskapens søkelys, må man først undersøke om de kan forklares innenfor rammen av kjente lovmessigheter. Bare hvis dette viser seg umulig, kan man begynne å tenke på ukjente krefter.”<sup>83</sup>

Til tross for slike utfordringer kom de første initiativene til en organisert forskning fra universitetene i Oxford og Cambridge, da særlig representert ved forskeren Dr. Joseph B. Rhine (1895-1980). Rhine var opprinnelig utdannet biolog, men søkte seg i 1927 over til det psykologiske instituttet ved Duke University i Durham i den hensikt å kunne utføre parapsykologiske forsøk. Med sine eksperimentelle metoder revolusjonerte han det parapsykologiske forskningsfeltet, og fant frem til nyttige metoder i arbeidet med å dokumentere paranormale fenomener. En av hans mest kjente metoder var kortgjettingsmetoden hvor han utviklet en kortstokk bestående av 25 kort med fem ulike geometriske figurer. Resultatet av dette arbeidet ble publisert i boken *Extra-Sensory Perception* (1934). Den ble møtt med massiv kritikk rettet mot utføringen og

---

<sup>82</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 289.

<sup>83</sup> Ibid., s. 153.

dokumenteringen av undersøkelsene, noe som førte til at Rhine videreutviklet og forbedret sine metoder.

#### 4.4 Den pinlige sannhet

I tillegg til å fremheve forskningsbidragene og metodene til J. B. Rhine, trekker André Bjerke også frem den svenske forskeren John Björkhem i sitt essay. Björkhems bok *Det okkulte problem* (1953) var egentlig ment som et forskningsbidrag med en teologisk vinkling, men det kristelige forlaget Land og Kirke kviet seg lenge for å utgi boken:

”I vår tid lever jo kirken på vitenskapens nåde, så å si, og den vil nødig tirre sin seierrike motstander ved å lansere en lærebok i overtro. I oversetterens forord taes det derfor alle mulige forbehold beregnet på å avsvikke bokens konsekvenser [...]. Men bokens materiale taler for seg selv på tross av alle oversetterens og forfatterens advarsler. Den er blitt nettopp det den ikke skulle være: ”et propagandaskrift for parapsykologien som sådan”. Og det med en ganske usedvanlig slagkraft. Land og Kirke burde altså ikke ha utgitt den.”<sup>84</sup>

Björkhem utførte omkring 30 000 eksperimentelle undersøkelser, bedre kjent som ”Uppsalaeksperimentene”, med ca 3000 studenter fra Uppsala og Lund som testobjekter. Bjerke gjengir flere referanser fra de ulike eksperimentene og bruker forskningsmaterialet flittig i sin argumentasjon. Bjerkes polemikk kan fremstå som hard mot dem det gjelder. I dette tilfellet gir han uttrykk for å ha et ambivalent forhold til Björkhem. I sin argumentasjon veksler han mellom det som kan karakteriseres som en blanding av beundring og irritasjon. I essayet finnes det også referanser til flere andre tekster, og den viktigste i dette tilfellet er den referansen som leder leseren over til *Enhjørningen*. Bjerke avslutter nemlig sitt essay med et sitat hentet fra Björkheims bok. Sitatet kommer egentlig fra den danske teologen Steno (1638-1686) og ble skrevet i 1673: ”Skjønne er de ting vi ser,/ skjønnere de ting vi forstår,/ men skjønnest er i sannhet de/ som vi ikke fatter.”<sup>85</sup> Dette sitatet brukes som en innledning i *Enhjørningen*, og det er heller tvilsomt at dette skulle være en tilfeldighet. *Enhjørningen* ble skrevet nøyaktig ti år etter Björkhems utgivelse, og i perioden mellom disse to tekstene økte Bjerkes fascinasjon for parapsykologien.

---

<sup>84</sup> Bjerke, *Fuglen i fikserbildet*, s. 159.

<sup>85</sup> Ibid., s. 174.

#### 4.5 Norske bidrag til parapsykologien

André Bjerke bidro også selv forskningsmessig ved å aktualisere parapsykologien i Norge. I tillegg til å være en ivrig skribent og debattant, oversatte han den ungarsk-britiske forfatteren Arthur Koestlers (1905-1983) populærvitenskapelige bok *Tilfeldighetens røtter* (1991). Den kan anses som radikal fordi Koestler her foreslår at det eksisterer en sammenheng mellom moderne atomfysikk og oversanselige fenomener. I bokens innledning skriver Bjerke følgende om bokens betydning:

”Med denne lille boken har Koestler stilt seg en stor og tilsynelatende uløselig oppgave. Han har for seg et vilt og kaotisk erfaringsområde, som hittil var totalt vanskjøttet av tenkningen. Naturforskernes mareritt, psykologenes dårlige samvittighet, humbugmakernes glitrende Tivoli. Men dette grenselandet lar seg ikke ignorere lenger; det *er* oppdaget. Det som gjenstår, er å innlemme det i vår viden, å integrere det i vår tenkning. Forfatteren stiler høyt; han søker etter ’den siste enhet’, felles for fysikeren, mystikeren og parapsykologen”.<sup>86</sup>

I norsk sammenheng er kanskje det mest betydningsfulle bidraget Harald Schjelderups bok *Det skjulte mennesket*, utgitt for første gang i 1961, to år før *Enhjørningen* kom. Boken har uten tvil hatt betydning for André Bjerke, og belyser en rekke sider ved parapsykologiens forskningsområder. Harald Schjelderup (1895-1974) var i utgangspunktet professor i filosofi, men ble i 1928 Norges første professor i psykologi. Han var en pådriver i arbeidet for å bygge opp psykologien som en vitenskapelig disiplin, og fikk dermed i 1948 innført psykologi som universitetsfag ved Universitet i Oslo. I etterkrigstiden valgte Schjelderup å fokusere på virkningene ved bruk av hypnose samt psykologiens tilknytning til parapsykologien.<sup>87</sup> I boken *Det skjulte menneske* tematiserer Schjelderup en rekke sider ved det moderne psykologiske forskningsfeltet, som blant annet psykoanalyse, hypnose og automatisk sjelsvirksomhet. Samtidig belyser han en rekke interessante spørsmål knyttet til parapsykologiske fenomener som for eksempel telepati, clairvoyance, transemediumisme og spiritisme. Boken oppnådde enorm popularitet og i 1984 kom en gjenutgivelse redigert av Georg Hygen, professor i botanikk og tidligere formann i Norsk parapsykologisk selskap. I den redigerte utgaven ajourførte Hygen Schjelderups verk, og tilførte det som på den tiden ble betraktet som det aller nyeste innenfor parapsykologiske forskningsresultater.

---

<sup>86</sup> Arthur Koestler, *Tilfeldighetens røtter*, Hilt & Hansteen, Oslo 1991, s. 10.

<sup>87</sup> Håvard Nilsen, *Harald Schjelderup*, Store norske leksikon, [http://www.snl.no/nbl\\_biografi/Harald\\_K\\_Schjelderup/utdypning](http://www.snl.no/nbl_biografi/Harald_K_Schjelderup/utdypning) (lastet: 24.03.2010).

#### 4.6 ”Motet til å begynne forfra er drivkraften i all sann vitenskap”<sup>88</sup>

Bjerke hadde selv noen alternative tilnæringsmåter til det overnaturlige. Han vakte stor oppsikt da han i samarbeid med Harald Tusberg lanserte sitt uvanlige tv-program ”Streiftog i grenseland” i 1971. Bjerke og Tusbergs etterforskning av såkalte parapsykologiske gåter ble ved hjelp av NRKs underholdningsavdeling til lørdagsunderholdning for hele det norske folk. Reaksjonene lot ikke vente på seg, og raskt ble underholdningsprogrammet gjenstand for både ros og kritikk i flere av de største norske avisene. Bjerke definerte sin rolle i serien som todelt: ”Min egen rolle under selve opptakene bestod dels i å være en slags oppslagsbok i grenseland-data (*Encyclopædia Phantastica*), dels i å være en selsomhetens forsvarer (*Advocatus Miraculi*) og foran kamera ta opp kampen med innbudte skeptikere.”<sup>89</sup> I kapittelet ”Klubben for uløste gåter”, hentet fra boken *Grenseland – 5 år etter* (1977), skriver André Bjerke følgende:

”Personlig ser jeg ikke på mediumisme som en gangbar okkult vei, alment akseptabel for moderne mennesker. Det dreier seg om atavistiske anlegg, evner som engang var normale (på linje med dyrenes instinkter), men som menneskeheten synes å være ”vokset fra”. Jeg tror at fremtidens utforskning av grenselandet vil dreie seg om noe annet en trancetilstander og drømmeaktig bevissthet; bare våken ånd kan til syvende og sist erkjenne det åndelige. Allikevel fortjener ekte medier i høy grad å komme i forskningens fokus, til påvisning av realiteten i de parapsykologiske fenomener. Det er ikke uviktig; et eneste slikt fenomen er jo nok til å sprengte det verdensbildet folk flest idag bekjenner seg til, fordi de tror det er ”vitenskapelig.”<sup>90</sup>

Her er Bjerke etter min mening farget av antroposofiens tilnæringsmåte til den åndelige verden: for å kunne trekke til side sløret må man ha et *åpent* og *våkent* sinn. Han bruker dessuten transemediumisme som et sentralt hovedmotiv i *Enhjørningen*, noe jeg kommer tilbake til i analysedelen. I forbindelse med forarbeidet til denne boken hadde André Bjerke og Harald Tusberg et interessant møte med Harald Schjelderup. Sistnevnte skulle egentlig være medprogramleder i deres tv-program, men ble forhindret i å delta. I det følgende utdraget hentet fra *Grenseland – 5 år etter* avsløres det en spennende kobling mellom André Bjerke og Harald Schjelderup:

”Selvsagt ville vi gjerne ha Harald Schjelderup som reisefelle på streiftogene. Dessverre måtte han takke nei [...] Imidlertid var vi hjertelig velkomne til en drøftelse av opplegget hjemme hos ham. Jeg [André Bjerke] satt vis- à-vis ham ved stuebordet. Ved siden av ham stod et mindre bord med bøker. Der merket jeg meg et bind med en hvit, behornet hest på omslaget, en roman jeg visste var inspirert av vår vert”<sup>91</sup>

<sup>88</sup> André Bjerke, *Fuglen i fikserbildet*, s. 173.

<sup>89</sup> André Bjerke og Harald Tusberg, *Grenseland – 5 år etter*, Aschehoug, Oslo 1977, s. 29.

<sup>90</sup> Ibid., s. 41.

<sup>91</sup> Ibid., s. 28.

Her refereres det til en direkte kobling mellom *Enhjørningen* og Schjelderups bok *Det skjulte menneske*, noe som bekrefter min teori om at Bjerke har brukt Schjelderup som en viktig inspirasjonskilde. I løpet av det samme besøket utfører disse tre et lite, privat korteksperiment. Flere ganger gjetter Bjerke korrekt kortmotiv og til svar får han fra Harald Schjelderup: ”Nåja, det skulle bare mangle.” Et nikk mot boken på sidebordet. ”Det forplikter å ha skrevet ’Enhjørningen’.”<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Bjerke/Tusberg, *Grenseland – 5 år etter*, s. 28.



## 5. Sammendrag av romanen

Som nevnt innledes *Enhjørningen* med et sitat hentet fra den danske teologen Nicolaus Steno som i korthet fatter romanens hovedtematikk:

*Skjønne er de ting vi ser,  
skjønnere de ting vi forstår,  
men skjønnest er i sannhet de  
som vi ikke fatter.*

Romanens handling begynner med en skildring av fire menn sittende rundt et bridgebord. En dikter, en forsker, en forretningsmann og en journalist. Dikteren Alf Nordberg havner i en opphetet diskusjon med sin selvutnevnte opponent, psykiateren Kahrs, hvor parapsykologi blir diskusjonens hovedtema. Mens Nordberg kjemper for en anerkjennelse av det overnaturlige, avviser Kahrs konsekvent muligheten for det uforklarlige. Som forsker og vitenskapsmann anser han det som sin oppgave å ”ta hull” på alle bevis som måtte foreligge: ”Den berømte forskeren hadde viet en vesentlig del av sitt liv til en kamp mot sjelemystikk og obskurantistisk tankesvindel i enhver form.”<sup>93</sup> Som svar på Kahrs’ bastante uttalelser gjør Nordberg et poeng ut av at det overnaturlige aspektet berører oss alle: ”Vi har alle vært stanget av enhjørningens horn. Vet vi det ikke, er det fordi vi ikke *vil* vite. Ikke *tør* vite det. Fordi vi er redd for” – han slo hånden ut mot Kahrs, ”psykiateren.” (s.14.). Med det utvikler diskusjonen seg og Nordberg utfordrer sine medspillere i et langt større spill – hver enkelt skal fortelle en historie som kan illustrere at de har blitt ”stanget av enhjørningens horn”:

”Hvor *er* enhjørningen?” ”Overalt!” Svaret kom spontant. ”Rett bak den verden vi sanser. Den er like ved oss, midt i hverdagen. Den kan stryke forbi oss på gaten. Den kan se på oss fra et gammelt speil eller fra isrosene på et vindu. Den kan være bak et barn som hopper tau. Den kan komme med en kvist som knekker i haven, og et gardin som buer seg ... Kanskje er den her inne i dette øyeblikk”. [...] ”Det er ingen ’fantasi’. Den er et faktum, som vitaminet. Når som helst kan den tre ut av det krattet som er vår skjulte virkelighet. Og der står den foran oss på en glenne i skogen, blendende hvit og med hornet mot månen. Får den øye på oss, vil den stange!” (s.17).

Først ut til å fortelle om sitt møte med det overnaturlige er verten selv med sin historie ”Lek med gammel svartebok”. Historien består av en ferdigskrevet novelle som han leser høyt for de andre samt en selvopplevd fortelling. Novellen som først presenteres gir en detaljert skildring av et juleball som holdes på herregården Hvidvang i 1802, hvor en usynlighetslek

---

<sup>93</sup> André Bjerke, *Enhjørningen*, Aschehoug, Oslo 1963, s. 12–13. Alle følgende sitater som er hentet fra *Enhjørningen*, vil heretter bli referert til med sidetall i parentes etter sitatets slutt.

fører til et uløst mysterium i norsk herregårdskrønike. Hvidvang var på slutten av 1800-tallet eid av Kammerherre Hamel og hans vakre kone Daphne, og det er disse personene novellen skildrer i detalj. I løpet av det omtale ballet forsvinner Daphne sporløst etter en selskapslek iscenesatt av en usynlighetsoppskrift funnet i svarteboken. Denne historien danner bakgrunnen for Nordbergs selvopplevde fortelling, hvis forsvinningsmysterium i lang tid har fanget hans interesse. Nordberg har i den forbindelse skrevet et skuespill hvor han avslører det han anser som den eneste rasjonelle løsningen på forsvinningsgåten. I et forsøk på å få bekreftet sin løsningsteori er Nordberg blitt innvilget et to ukers opphold på Hvidvang, sammen med sine to skuespillervenner Elisabeth Darre og Gert Wegner. Nordberg ønsker nemlig å etterprøve løsningsteorien ved å dramatisere det han mener er et briljant utført skuespill – og forkledningsnummer.

Til tross for Nordbergs spennende prosjekt flyttes fokuset i fortellingen raskt over på Elisabeth Darre, da hun i løpet av sitt opphold på Hvidvang begynner å oppføre seg merkelig. Hun innehar rollen som Daphne i Nordbergs skuespill, og synes å vite mer om huset og hendelsene omkring juleballet enn hun har skjellig grunn til. Det skal imidlertid vise seg at Elisabeth blir påvirket av husets omgivelser, og ved hjelp av det Nordberg karakteriserer som en overnaturlig kontakt mellom henne og Daphne oppklarer hun en gammel mordgåte. Tilbake i rammefortellingen avviser psykiateren Kahrs konsekvent historiens paranormale tilsnitt, og analyserer fortellingen ut i fra et naturvitenskapelig perspektiv. Hans forklaringer kommer jeg tilbake til i analysen av rammefortellingen, men det kan allerede her nevnes at han er nådeløs i sine redegjørelser.

Nordbergs utfordring til de andre gjestene er klar og den neste historien vi får presentert er direktør Bøhmers fortelling ”Dukken fra Alveland”. Før denne historien begynner får man en liten notis skrevet av tredjepersonsfortelleren, hvor leseren blir informert om at historien slik den blir gjengitt i romanen er noe annerledes enn den Bøhmer fortalte. I ettertid skal Bøhmer ha skrevet historien ned på papir på anbefaling fra Nordberg, og det er denne versjonen som blir gjengitt i romanen. Det er Bøhmer som har fortellerstemmen, og fortellingen handler egentlig om han selv, hans kone og hans datter, noe han ikke vil innrømme for de andre. Likevel formidler rammefortelleren at tilhørerne ”[...] naturligvis [hadde] forstått at ’Gunnar Gram’ var ham selv, og de hadde også skjønt hvorfor han fortalte historien i tredje person. Men ingen ville være så taktløse å kommentere det.” (s.132). I fortellingen berettes det om ekteparet Grams kontaktvansker seg i mellom i sitt ekteskap, og deres syv år gamle datter Myrths fantasivenn, dukken Pukk. Fortellingen viser hvordan Pukk blir Myrths høye beskytter idet farens utroskap, og foreldrenes krangler truer den lille

familien. Det skal imidlertid vise seg at Pukk bokstavelig talt lever sitt eget liv ved å fremstå som en levende dukke. Myrth påstår at Pukk kommer fra alvelandet, og at han derfor ikke er en vanlig dukke. Tilsynelatende blander han seg inn i Myrths foreldres evigvarende krangler, lengsler og uoverensstemmelser. Derfor blir han etter hvert et irritasjonsmoment for foreldrene, men det skal vise seg vanskelig å bli kvitt dukken. Begge forsøker å fjerne Pukk fra huset, men hver gang dukker han på mystisk vis opp igjen. Et stykke inn fortellingen begynner foreldrene å tvile på hva som er realitet og hva som er fantasi – tanken på at dukken skulle være noe mer enn et resultat av datterens fantasi er vanskelig å akseptere. Avslutningsvis er likevel både herr og fru Gram overbevist om at det er noe overnaturlig knyttet til dukken.

Kahrs har selvfølgelig også en forklaring på dette fenomenet, og han er ikke villig til å gi alvedukken en sjanse. Han fremhever historiens romantiske trekk og dens gode moral, men utenom det mener han å ha problemer med å ”se enhjørningen” i Bøhmers historie. Kahrs’ vitenskapelige forklaringer møter motgang både hos Bøhmer, Nordberg og Strand. Sistnevnte har også en fortelling å komme med i denne sammenheng: ”Nordbergs historie ble opplevd av en dikter, mens han diktet. Og Bøhmers historie utspilte seg i forretningsmannens hverdag. Jeg vil fortelle om noe jeg har sett fra min synsvinkel – som journalist” (s.134).

Strands historie er kalt ”Drømmedetektiven” og kan sies å være en fortelling om tilfeldighetenes røtter. Gjennom sin jobb som journalist i Sjøfartsbladet blir Strand sendt ut for å dekke en enkel sak i forbindelse med Sjøfartsmuseet. I løpet av omvisningen blir han som forhekset av et oljemaleri forestillende et skipsforlis i måneskinn, malt av Cato Zaubermann – ”en mester i havmotiver”. Dette er et maleri han ikke hadde kjennskap til forut for museumsbesøket, og han blir svært forbauset over sin egen reaksjon. I forbindelse med en annen journalistjobb senere samme dag, skal Strand intervjuet et par seilere som har overlevd et forlis til havs. Det i seg selv er kanskje ikke overraskende, med da han får vite at en av seilerne, Atle Skoddland, har overlevd et forlis med skipet Argos blir han opphisset. Zaubermanns maleri forestilte nemlig Argos møte med klippene i havet. Videre viser det seg at omstendighetene omkring Argos forlis er uklart, og Skoddland nevner en mulig forsikringssvindler som motiv for ulykken. Senere samme kveld oppdager Strand en artikkel i avisen om maleren Cato Zaubermann. I løpet av natten har han en besynderlig drøm om maleren, noe som resulterer i at han neste morgen bestemmer seg for å reise til Holmevåg, Zaubermanns hjemsted. Med seg på reisen har han Skoddland, og sammen oppklarer de mysteriet med den ”synske maleren”. Mye ved hjelp av Strands drømmer, hvor han indirekte mottar hint og spor i løpet av etterforskningen. Det viser seg at Zaubermann ved hjelp av

månelys lokket til seg skip, deriblant skipet Argos, ved å lage et falskt fyrlys. På den måten kunne han bruke skipsforlisene som motiv for sine malerier og skisser.

Strand understreker i rammefortellingen at så mange ”napp” i løpet av få dager ikke kan være det samme som Kahrs refererer til som koinsidens eller tilfeldig sammentreff. Han mener bestemt at det må ligge noe mer bak hendelsene, men Kahrs kommer likevel med en logisk forklaring på det hele. De andre gjestene har problemer med å akseptere at fortellingene kan forklares ut i fra et psykologisk synspunkt, noe som tydelig irriterer Kahrs. Med sitt systematiske og vitenskapelige blikk knuser han enhver innvending. Derfor har han heller ikke en egen historie å bidra med. Dette provoserer Nordberg og i et forsøk på å skremme snusfornuften ut av Kahrs, kommer psykiaterens historie som han selv ikke forteller, kalt ”Klokker i måneskinn”.

Nordberg utfordrer Kahrs til et eksperiment, og forskeren tar i mot utfordringen på strak arm. Dikteren mener at han ved hjelp av viljestyrke kan få stuens gamle Moria-klokke til å stanse på slaget tre. Spenningsfullt iakttar de klokken, men eksperimentet slår tilsynelatende feil og dermed får Kahrs siste ord i diskusjonen: ”Forskeren så seg om som mot et stort, usynlig auditorium – med en mine av *quod erat demonstrandum*: ”Nei, magikerne har aldri satt pris på skepsis.” (s. 200). Gjestene bryter deretter opp og Kahrs avslutter med et siste stikk til Nordberg:

”De nevnte C. G. Jung i begynnelsen av vår samtale, Nordberg. Har De hørt hva hans store lærer Freud en gang sa til ham? Han sa: ’Vi må reise en festningsvoll mot det sorte mudders tidevann – av okkultisme!’ [...] Enhver som befatter seg med menneskesjelen, burde vokte seg for det mudderet – også dikterne!” (201).

Kahrs har tilsynelatende gått seirende ut av debatten og virker usedvanlig fornøyd med utfallet. Idet de tre gjestene er på vei hjemover, oppdager Bøhmer at lommeuret hans har stoppet – og mens de andre sjekker sine viser det seg at alle klokkene har stanset nøyaktig på klokkeslaget slaget tre:

”Har *De* klokke på Dem, doktor Kahrs?” ”Et øyeblikk...” Psykiateren stakk hånden inn under frakken, og trakk frem sitt kronometer [...]. Det fulgte en eiendommelig pause. ”Men kjære...” mumlet Kahrs. ”Jeg trakk den da for noen timer siden?” Strand bøyd seg mot ham: ”Er *Deres* klokke også stanset?” ”Ja ...” Det var et nytt tonefall i stemmen. ”Ja ... på 3. På slaget 3... Jeg skjønner ikke ...” Så smekket han uret igjen, og stakk det fort i vestlommen. Han bjeffet nøkternt: ”Latterlig sammentreff! ... God natt, mine herrer!”. [...] Bøhmer glante forbauset efter ham. ”Du store min! Tok han seg nær av det? Det virker som om han skulle være --” ”-stanget av enhjørningen,” sa Strand. De så på hverandre. Så kom det fra Bøhmer: ”Det siste stikk – var det visst en annen som tok?” På nattehimmelen over dem stod månen som et lysende ess.” (s. 203).

## Del 2: Oppgavens analysedel

### 6. En analyse av kriminalaspektet ved *Enhjørningen*

Det er ikke mange, hvert fall ikke i norsk sammenheng, som har mestret kunsten å skrive den helt store detektivfortellingen. Dette fordi det kreves en egen evne til å kombinere detaljert planlegging med en anelse fantasi, samtidig som det skal passe inn i en sjanger med strenge sjangerkonvensjoner. En av de som i sin samtid likevel klarte å skrive gode kriminalfortellinger, og i tillegg utfordre sjangeren med et psykologisk perspektiv, er André Bjerke. Delvis skyldes nok dette hans talent til både å skrive og gjendikte lyrikk i bunden form. Leken og alvoret er å finne i nesten alt Bjerke har skrevet, og de strategiske kunnskapene han tilegnet seg fra sjakkspillet har nok vært til god hjelp i utformingen av kriminalromanene. John Dickson Carrs karakteristikkk av detektivfortellingen som ”The grandest game in world” passer dermed godt i beskrivelsen av André Bjerkes forfatterskap.

#### 6.1 Kriminalromanenes utvikling mot det okkulte

Med kriminalromanen *Nattmennesket* (1941) debuterte André Bjerke som detektivforfatter. Uten særlig blyghet innleder han sin første bok med ”[...] å rette en drepende kritikk mot så å si alle tidligere detektivmysterier.”<sup>94</sup> I følge Bjerke var det en påfallende mangel på psykologisk sannsynlighet i kriminallitteraturen, og med det rettet han sin kritikk mot samtlige kriminalforfattere:

”Kriminalforfatterne er på villspor når de tror at forbrytelsens psykologi er så elementær. [...] Det jeg vil ha sagt, er at det som i kriminalromaner og politirapporter tituleres ”mordets motiv” bare er en ytre foranledning, en fasade som i grunnen forteller svært lite. Den virkelige årsak ligger dypere; den har røtter i morderens forhistorie, som regel i hans barndom. Jeg kan ikke si annet enn at jeg er litt misfornøyd med dere kriminalister; dere slutter arbeidet der hvor det for alvor burde begynne, der hvor det faktisk blir interessant.”<sup>95</sup>

Bjørn Carling skriver følgende om Bjerkes litterære program i *Norsk kriminallitteratur gjennom 150 år* (1976): ”Her pekes det på en av de alvorligste svakhetene i det tradisjonelle detektivmysterium – mangelen på psykologisk sannsynlighet. Og forfatteren påtar seg å rette

---

<sup>94</sup> Carling, *Norsk kriminallitteratur*, s. 157.

<sup>95</sup> Bjerke, *Nattmennesket*, s. 15.

på det ved å la vurderingen av de mistenktes *psykiske* motiver bli et ledd i etterforskningen.”<sup>96</sup> I et forsøk på å tilføre kriminallitteraturen noe nytt, introduserte derfor Bjerke den selvgode psykoanalytiker Kai Bugge, som i stedet for å lete etter tekniske bevis benyttet seg av Sigmund Freuds teorier for å løse kriminalgåtene. Forsøket på å fornye kriminallitteraturen som sjanger var en suksess, og i perioden etter Bjerke opplevde man en økning av psykoanalytiske kriminalromaner i Norge. Bjerke mottok flere gjeve priser for kriminalromanene, deriblant Rivertonprisen i 1973. I 1981 ble han dessuten tildelt det Svenska Decareakademins Grand Master Diplom ”för en förnyelse av den nordiska detektivromanen.”<sup>97</sup>

## 6.2 Endringer i forfatterskapet

I løpet av utgivelsene av de fire kriminalromanene kan man se en tydelig endring i Bjerkes forfatterskap. I den første kriminalromanen *Nattmennesket* oppstår det en konkurranse mellom politibetjenten som kriminalteknisk etterforsker, og Kai Bugge som psykologisk amatørdetektiv. Bernhard Borge reiser på sommerferie for å besøke fetteren Helge Gårdholm og noen av hans venner boende i Helges villa ”Sjøsus”. Helge kan karakteriseres som en dødelig Don Juan – noe som skaper tilstrekkelig med sjalusi og dramatikk under Borges korte ferieopphold. Dette resulterer i drapet på Helge, og romanens videre handling er lagt til rette for kappløpet mellom psykoanalytiker og politietterforskeren. Kai Bugge løser kriminalgåten først, blant annet ved hjelp av samtale og drømmeanalyse. Dermed viser hans psykoanalytiske metoder seg å være sterkere enn de tekniske bevisene. Selv om Bugges rasjonelle metoder blir stående uten særlig motstand i *Nattmennesket*, er det likevel antydninger til noe gåtefullt også her. Selv om løsningen på kriminalmysteriet ikke har noen overnaturlig forklaring indikerer tittelen noe annet. Den henspiller på gammel folketro og forestillingen om mennesket som varulv. Dermed åpnes muligheten for at Bjerkes interesse for det overnaturlige fant sted allerede her.

Fra og med hans andre kriminalroman *De dødes tjern* (1942), er denne interessen fremtredende. Her innførte Bjerke et overnaturlig aspekt ved romanen som ble stående i kontrast til den psykoanalytiske konstruksjonen. I likhet med *Nattmennesket* fungerer Bernhard Borge også her som hovedperson og forteller. Sammen med fem andre reiser han opp til ”Daumannshytta” ved Blåtjern i søken etter deres felles venn, Bjørn Werner, som har

---

<sup>96</sup> Carling, *Norsk kriminallitteratur*, s. 157.

<sup>97</sup> Carling, ”Alias Bernhard Borge”, i Parmann (red.): *Andre Bjerke i lek og alvor*, s. 70.

forsvunnet. Det overnaturlige aspektet ved romanen blir synlig idet leseren presenteres for et gammelt sagn knyttet til tjernet og hytta. I følge sagnet er stedet hjemsøkt av dets tidligere eier, Tore Gruvik, og det sies at enhver som oppholder seg der, gradvis blir sinnsyk, og til slutt drukner seg selv i tjernet.

Blant Borges reisefeller finner vi Kai Bugge, som selvfølgelig påtar seg ansvaret for å ta hull på spøkelsessagnet og å løse kriminalgåten. I *Nattmennesket* står Bugge mer eller mindre ubestridt med sine psykologiske forklaringer, mens han i *De dødes tjern* møter motstand i mystikeren og litteraturkritikeren Gabriel Mørk. Sistnevnte har sin egen oppfatning av virkeligheten, og åpner for at det ligger en viss sannhetsgehalt i spøkelsessagnet.

”Argumentene for det oversanselige synspunkt fremsettes av en person som til modell har hatt ingen ringere enn lyrikeren og essayisten Alf Larsen, redaktør av det anti-materialistiske tidsskriftet Janus (i boken kalt ’Svøpen’). Bjerke spilte forresten selv denne rollen da romanen senere ble filmet [...]”<sup>98</sup>

Gabriel Mørk representerer det overnaturlige aspektet ved kriminalromanen, og hans erkjennelsesfilosofi gir assosiasjoner til en antroposofisk livsanskuelse. Mørk fremstår som en sterk karakter, og Bugges vitenskapelige og rasjonelle tankegang blir svekket idet forfatteren åpner for en overnaturlig forklaring på kriminalgåten:

”I denne sin annen roman, som var spunnet omkring en gammel spøkelseshistorie og hadde en handling som eide noe av legendens poesi, var nemlig André Bjerke begynt å nærme seg et synspunkt som med årene skulle vokse til en sterk overbevisning. Han var kommet til å tvile på videnskapens påstand om at den hadde svaret på alle spørsmål, og i detektivfortellingens såkalte lette form fant dette uttrykk i en øket interesse for oversanselige fenomener.”<sup>99</sup>

Bjerke utviklet kriminalromanene ved å bruke både en kriminalteknisk og psykologisk konstruksjon i *Nattmennesket*, til også å innlemme en overnaturlig eller gåtefull konstruksjon i *De dødes tjern*. Dette blir enda tydeligere i den tredje kriminalromanen *Døde menn går i land* (1946). I tillegg til å være en kriminalroman, fungerer den også som en ren grøsser. Her lekes det med gjenferd, spiritisme og forbannelser over en lav sko, og Carling skriver følgende om sin egen medforfatter:

”Den koselig uhyggelige ”Døde menn går i land” fra 1946 er ikke bare forsynt med en overnaturlig forklaring; det opptrer dessuten ”vandøde” som har syslet med nettopp sort messe. Da forfatteren i sin interesse for det irrasjonelle hadde skaffet seg kunnskaper også om det okkulte, fikk disse innslag en ekstra gru.”<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Carling, *Norsk krimlitteratur*, 161.

<sup>99</sup> Carling. ”Alias Bernhard Borge”, i Parmann (red.): *Andre Bjerke i lek og alvor*, s., 66.

<sup>100</sup> Ibid., s. 66–68.

Også i denne kriminalromanen står et gammelt sagn i fokus, den såkalte kaperslegenden. Den rike forretningsmannen Arne Krag-Andersen kjøper et hus på Sørlandet kalt Kapersgården, som han ønsker å gjøre om til et sommerhotell. Sagnet knyttes til gården ved at dens tidligere eier, kaperkaptein Jonas Korps i følge historien skal ha solgt sin sjel til djevelen for å unnslippe døden. Som straff må han hvert syvende år innhente et skipsmannskap som betaling til djevelen. Korps testamenterte Kapersgården videre til sin sønn med ett forbehold; at det aldri måtte fjernes eller flyttes på noe i huset. Hvis så ble gjort, ville vedkommende rammes av ulykke og død. Idet Krag-Andersen realiserer sine hotellplaner, forekommer det en rekke uforklarlige og skumle hendelser. I et forsøk på å finne en logisk forklaring på disse, reiser han sammen med flere venner til Kapersgården, i håp om å avfeie legenden om kaperkapteinens gjenferd.

I *Døde menn går i land* utelates den psykologiske konstruksjonen, og de okkulte sidene ved romanen er fremtredende. I en slik historie passer det heller ikke inn med en rasjonell vitenskapsmann, og dermed blir Kai Bugge utelatt fra historien. Dette kan selvfølgelig ha sammenheng med at Bjerke ikke har skrevet kriminalromanen alene. Likevel ble den utgitt under pseudonymet Bernhard Borge. Derfor er det vanskelig å ignorere betydningen av at Bugge for første gang utelates fra en Borge-krim. I den siste kriminalromanen *Skjult mønster* plukker Bjerke opp igjen den psykoanalytiske tråden. Her blir vi introdusert for psykologistudenten Jørgen Skei, som har påtatt seg den vanskelige oppgaven å foreta en psykoanalyse av sin venninne Irene Cramer. Hun sliter med vonde drømmer knyttet til sin fars død, samtidig som hun har et komplisert forhold til sin mor. Denne konflikten utvikler seg til å bli et av hovedproblemene i romanen, og i det øyeblikk Jørgen Skei feiler i sin psykoanalyse må hans læremester Kai Bugge avslutningsvis redde situasjonen:

”Bugge fikk [...] anledning til en siste opptreden (og det uten irrasjonelle forstyrrelser) i 1950 i ”Skjult mønster” som skulle bli hans mest interessante sak. Også kunstnerisk sett er dette den betydeligste av ”de muntre grøsserne” som Bjerkes fire tidligere romaner er blitt kalt [...]. Det kan sies at den er en psykologisk thriller fortalt innenfor detektiv mysteriets ramme eller et eventyr tryllet om til en kriminalroman og med et par linjer fra et dikt som nøkkel til gåten.”<sup>101</sup>

Bugges rolle i *Skjult mønster* kan betraktes som en birolle, men avslutningsvis styrkes hans posisjon idet forfatteren viser hvilke fatale følger en feilslått psykoanalyse kan ha.

Kriminalmysteriet i *Skjult mønster* har, i motsetning til *De dødes tjern* og *Døde menn går i land*, ingen overnaturlig løsning. Likevel benytter Bjerke seg også her av overtro, særlig ved

---

<sup>101</sup> Carling, ”Alias Bernhard Borge”, i Parmann (red.): *André Bjerke i lek og alvor*, s. 68.



forestillingen om bruk av sort og hvit magi. Bjerke bruker karakteren Signe Cramer som en representant for det okkulte, idet hun fremstilles som en mystiker som behersker såkalt hvit magi. I tillegg indikeres det at Irenes mor behersker sort magi og at hun derfor kan betraktes som en moderne heks.

Tatt alle fire kriminalromanen i betraktning, kan det virke som om psykoanalysen, representert ved Kai Bugge, gradvis mister sin betydning. Bugge går fra å være en selvsikker, arrogant og ubestridt amatørdetektiv i den første boken, til å bli utfordret med en alternativ løsning i bok nummer to. I den tredje boken blir han utelatt fra fortellingen, og i den siste kriminalromanen innehar han en marginal rolle. I tillegg sluttet Bjerke å skrive kriminalromaner idet samtlige av bøkene hadde oppnådd enorm popularitet, og med det forsvant Kai Bugge ut av litteraturhistorien for godt. Det hevdes at dette skyldtes Bjerkes ambivalente forhold til sin egen amatørdetektiv:

”[...] forfatteren var allerede begynt å gå trett av ham, og i en tredje bok var verken Bugge eller Borge med [...]. Når så Kai Bugge i 1950 omsider kom igjen alene i *Skjult mønster*, dukket han ikke opp for alvor før i siste tredjepart av romanen. [...] Men nettopp nå valgte André Bjerke å slutte å skrive detektivfortellinger. Selv sa han at han var ”lei av Bugge”. Dette hadde kanskje en dypere årsak, for det var oppstått et motsetningsforhold mellom detektiven og hans forfatter på det erkjennelses-filosofiske plan. Psykoanalytiker Kai Bugge representerte jo vitenskapens kartlegging av selv de mest bortgjemte hemmeligheter i menneskesinnet, mens André Bjerke etter hvert var begynt å tvile på vitenskapens påstand om at den hadde svar på alle spørsmål.”<sup>102</sup>

Det motsetningsforholdet Bjørn Carling her snakker om utviklet seg videre selv om Bjerke ikke skrev flere kriminalromaner. Med utgivelsen av *Enhjørningen* tok han sitt engasjement for det paranormale et steg videre. Likevel finnes det erkjennelsesfilosofiske motsetningsforholdet i kriminalromanene også her. Disputten mellom forfatteren og psykoanalytiker fortsetter i motsetningsforholdet mellom dikteren Nordberg og psykiateren Kahrs. Slik jeg ser det er Bjerke derfor ikke ferdig med kriminalsjangeren. *Enhjørningen* brukes som en endelig avslutning for kriminalromanene ved at forfatteren utfordrer kriminallitteraturen, og former romanen som en antikriminalroman eller en metafysisk kriminalroman.

### 6.3 Det kriminelle aspektet ved *Enhjørningen*

To av fortellingene i *Enhjørningen* kan betegnes som korte kriminalfortellinger eller detektivfortellinger. I Alf Nordbergs historie ”Lek med gammel svartebok” oppklares et gammelt mord, og i Strands fortelling ”Drømmedetektiven” oppklares omstendighetene

---

<sup>102</sup> Carling, *Norsk kriminallitteratur*, s. 159.

omkring et gammelt skipsbrudd. Selv om leseren i begge historiene blir presentert for en løsning på kriminalgåten, gjøres ikke dette etter kriminallitteraturens tradisjonelle sjangerkrav. I stedet for å følge sjangerkonvensjonene, løses kriminalgåtene ved hjelp av overnaturlige tilnærmingsmåter, drømmer og intuisjon – stikk i strid med kravene til den klassiske detektivromanen. Rammefortellingen og Bøhmers fortelling har tilsynelatende ikke noe kriminallitterært aspekt, men som jeg kommer tilbake til avslutningsvis bidrar disse fortellingene til å gi *Enhjørningen* preg av å være en metafysisk kriminalroman. Som en innledning til kriminalanalysen fremheves først likhetene mellom Bjerkes tidligere kriminalromaner og *Enhjørningen*, før jeg videre tar for meg konkrete eksempler på sjangerbrudd ved kriminalfortellingene. Avslutningsvis undersøker jeg romanens tilknytning til den postmoderne kriminalromanen.

#### 6.4 Likheter mellom kriminalromanene og *Enhjørningen*

Selv om *Enhjørningen* kan sies å representere det motsatte av Bjerkes tidligere kriminalromaner, er det likevel viktig å understreke eventuelle likheter som måtte finnes. Den årelange disputten Bjerke fører med seg selv gjenspeiles særlig i kontrasteringen av Gabriel Mørk og Kai Bugge i *De dødes tjern*, og i motsetningsforholdet mellom dikteren Nordberg og psykiateren Kahrs i *Enhjørningen*. I begge tilfellene dreier uenighetene seg omkring en eksistensiell disputt og beskrivelsen av det ambivalente forholdet mellom Mørk og Bugge, er også representativ for Nordberg og Kahrs:

”I de aller fleste henseender er han [Gabriel Mørk] Bugges diametrale motsetning; han nærer en sublim forakt for alt som smaker av naturvitenskap og rasjonalisme; hans interesser går sterkt i retning av det okkulte, det oversanselige. Mørk og Bugge er ustanselig i tottene på hverandre; de holder hverandre i ånde med en gjensidig sperreild av ironi og forsømmer ingen anledning til å sjikanere hverandres livssyn.”<sup>103</sup>

Det finnes dessuten enda en påfallende likhet mellom disse to romanene. Gabriel Mørks prosjekt i *De dødes tjern* viser seg å være nøyaktig det samme som Nordbergs prosjekt i *Enhjørningen*:

”Jeg tror ikke at det her er foregått noe så banalt som en forbrytelse [...] jeg tror kort og godt at vi står overfor et okkult fenomen, et møte med det oversanselige –. [...]. Jeg ønsker å se f.eks. deg, Bugge, stilt overfor hullet i ditt eget lettkjøpte verdensbilde, stilt overfor det store paradoks som dine utallige formler og skjemaer ikke kan finne noen forklaring på. Jeg ønsker å se den såkalte sunne fornuft renne

---

<sup>103</sup> André Bjerke, *De dødes tjern*, Aschehoug, Oslo 1974, s. 13.

pannen mot veggen; jeg ønsker å se den såkalte vitenskap erkjenne sin fullstendige mangel på innsikt i naturens hemmeligheter; jeg ønsker kort sagt å se en hel livsoppfatnings totale bankerott.”<sup>104</sup>

Mørk bruker sterk patos som sitt virkemiddel, mens Nordberg demonstrerer sitt prosjekt konkret. Både ved å oppfordre til fortellingene som utgjør romanens hoveddel, og ved å utføre et konkret eksperimentet i romanens siste kapittel. Eksperimentet i seg selv er ikke her av interesse, men snarer Nordbergs poeng med demonstrasjonen. Både Alf Nordberg og Gabriel Mørk forsøker å påvise at den naturvitenskapelige forskeren er forblindet av den moderne materialisme

## 6.5 En flerdimensjonal konstruksjon

I likhet med de tidligere kriminalromanene, bruker André Bjerke også i *Enhjørningen* en flerdimensjonal konstruksjon. I Nordbergs fortelling opereres det med fire ulike konstruksjoner; én for de okkulte indisiene, én for de logisk og rasjonelle, én for de paranormale og én for de psykologiske. Den overnaturlige konstruksjonen åpner for at leken med svarteboken kan ha hatt fatale følger slik tjenestefolket spår i novellen: ”De leker med Svarteboken!” Marthas venstre øyne skjelte mot jerngryten. ”Død manns tann! Det kommer til å skje noe fryktelig. Slikt gjør en ikke ustraffet.” (s.32). En slik overnaturlig forklaring åpner for at Daphne har blitt usynlig som følge av usynlighetsdrikken og at hun derfor har forsvunnet. Fortellingens rasjonelle konstruksjon forholder seg til Nordbergs deduktive gjennomgang av novellen. Forfatteren fremhever indisiene Nordberg har benyttet seg av underveis i fortellingen, og på grunnlag av disse konkluderes det med at Elisabeth følgelig skal ha kledd seg ut som kammerpike og rømt sammen med tjenestefolket. Som et alternativ til den logisk konstruksjonen presenteres leseren også for en parapsykologisk konstruksjon. Her ledes Elisabeth frem til løsningen på forsvinningsgåten via telepatiske ledetråder. I rammefortellingen blir leseren avslutningsvis også presentert for en psykologisk konstruksjon, hvor Kahrs’ gir sin vurdering av Elisabeths paranormale opplevelser.

En slik flerdimensjonal konstruksjon brukes også i Strands historie ”Drømmedetektiven”, men her opereres det med *tre* alternative løsninger. Forfatteren benytter seg følgelig av én konstruksjon for de materielle indisiene, én for de overnaturlige, og én for de psykologiske. Den materielle konstruksjonen knytter seg til fortellingens logiske og tekniske indisier. Blant annet historiske fakta angående Argos forlis, hentet fra samtaler med de som var innblandet i ulykken. Strand blir underveis i fortellingen presentert for en rekke

---

<sup>104</sup> Bjerke. *De dødes tjern*, s. 40–41.

alternative forklaringer på forliset. Blant annet en teori om at Atle Skoddlands far ble utsatt for et komplott:

”Hva slags *komplott* mente din far at han hadde vært utsatt for? [...] ”Assuransesvik.” Tonefallet var åndsfraværende. [...] Han mente at de lysblinkene vi så, måtte stamme fra et falsk fyr. Som var blitt rigget opp på en av holmene for anledningen.” ”For å forvirre losen altså?” ”Ja. Og gjøre skibet til vrak.” [...] far var overbevist om at iallfall kapteinen, Hogne, hadde vært med på svindelen...” (s.153–154).

Fortellingens overnaturlige konstruksjon knyttes til Strands paranormale opplevelser, samt de mystiske omstendighetene omkring etterforskningen. For øvrig er det de overnaturlige indisiene som leder Strand frem til oppklaringen av hvorfor Argos forliste. Avslutningsvis presenteres leseren for en psykologisk konstruksjon i rammefortellingen. Her redegjør Kahrs for sine psykologiske ”bevis”, som etter hans mening gir en naturlig forklaring på Strands paranormale opplevelser.

## 6.6 Konkrete eksempler på sjangerbrudd i Nordbergs fortelling

Nordbergs fortelling består av to tekster hvor den første kan betraktes som en presentasjon av mysteriet, mens den andre oppgir dets løsning. Novellen beskriver omstendighetene omkring Daphnes forsvinning, og det skapes en spenning i teksten knyttet til forsvinningsgåten. For å skape en viss troverdighet omkring novellen, opplyser forfatteren at alle detaljene i teksten kan leses som historiske fakta, basert på nedtegnelser fra et øyenvitne. Dette står i stil med den tradisjonell detektivromanen hvor leseren skal kunne ta del i den intellektuelle leken. Leseren får oppgitt de samme detaljene som detektiven har å forholde seg til, og forfatteren holder tilsynelatende ingen skjulte kort til brystet.

Nordbergs novelle er tydelig inspirert av John Dickson Carrs kjente kriminalroman *Sort messe* (1975) og hans lansering av ”det lukkede roms problem”. Ved hjelp av tekstens historiske detaljer lager Bjerke sin egen variant av dette, og presenterer leseren for en gåte knyttet til ”det lukkede hus”. I følge Nordbergs fortelling var Hvidvang forseglet av snø den kvelden Daphne forsvant, en klar indikasjon på at hun fortsatt måtte befinne seg i huset:

”På ny ble det fastslått – og nå med absolutt visshet – at hun umulig kunne ha forlatt bygningen. Fra hvert eneste vindu i første etasje ble marken utenfor omhyggelig inspisert; overalt lå sneen like jomfruelig. Og for øvrig ville hun ikke ha kunne ta seg frem i den; flere steder lå fanene 4-5 fot høye mot husveggen. Dørene ut av huset hadde i det hele tatt ikke vært åpnet på mange timer. Hele Hvidvang var som forseglet av sne, et segl som var ubrutt. Et sikkert bevis for at fru Daphne måtte være her inne et sted. Og hun var her ikke.” (s.39).

I den selvopplevde fortellingen fremstilles Alf Nordberg som amatørdetektiv. Han har nøye studert alle detaljer omkring Daphnes forsvinning, og ut i fra det skrevet et skuespill hvor han avslører løsningen på mysteriet: ”Fru Daphne ble aldri funnet. Usynlighetsleken på Hvidvang: det er et av de uløste mysterier i norsk herregårdskrønike. Et mysterium som roper på en dramatiker.” (s.42). En slik fremgangsmåte kan betraktes som både dristig og freidig, og det er fristende å trekke en linje til Kai Bugges uutholdelige selvsikkerhet og arroganse. Nordberg avslører sin løsningsteori relativt tidlig i historien, og dermed har Bjerke allerede omroket på det viktigste elementet ved den klassiske kriminalromanen. I en tradisjonell detektivroman presenteres ikke løsningen før mot slutten av fortellingen, nettopp fordi spenningen i teksten er knyttet til dette elementet. Allerede seks sider inn i fortellingen presenterer Nordberg sin løsning:

”Begge fulgte oppmerksomt med i det lille foredraget jeg nå holdt. For jeg ville omsider innvie dem i Hvidvang-gåtens løsning. ”Det er bare én forklaring som dekker alle historiens fakta,” begynte jeg. ”Og den forutsetter at fru Daphne og Preben Berle elsket hverandre, og at de sammen hadde planlagt hennes flukt fra Hvidvang. Det er ganske visst en romantisk forklaring. Men vi er i 1802, og romantikkens stjerne står nytent over Europa. Novalis har nettopp uttalt ordet ”Den blå blomst”. Og hvor skulle fru Daphne finne den blomsten, om ikke i Dansk Vest-Indien – sammen med sin elskede?” (s. 49)

Videre redegjør Nordberg for hvordan han ved hjelp av deduktiv etterforskning har kommet frem til en slik konklusjon. Tatt novellens detaljer i betraktning, presenterer Nordberg det han anser som den *eneste mulige løsning* på gåten – noe som innebærer en spektakulær forkledningsrolle snarere enn en forbrytelse:

”Hvem er det som setter i gang svartebok-leken [...] Det er nettopp fru Daphne og Preben Berle, velvillig assistert av [...] fruens venninne. Det er fru Daphne som ber sin mann vise gjestene den nyervervede *Cyprianus*. Det er Preben Berle som finner oppskriften på ’at gjøre sig usynlig’, og som så unnfanger idéen til selve leken. Fruen forsvinner fra sitt selskap for å brygge heksedrikken. Litt senere er vi nede på kjøkkenet [...] Men hvor er Daphne selv? Hun er ikke der. Isteden dukker det opp en rar gammel kammerpike som lager ytterligere oppstuss der ute. Hvem er *hun*? [...] Kort sagt: Jeg vil gå ut fra at fru og frøkenen er samme person.” [...] ”Mitt manuskript gir en annen viktig opplysning [...]: at fru ’skal ha vært ved teateret’. Det setter prikken over i’en på min teori.[...] en av de flyktende tjenerne er – det er poenget! – kammerpiken selv. Frøken Mathilde, alias fru Daphne – underveis mot en skonert på havnen i Christiania.” (s.50–51).

Med et slikt løsningsforslag svekker Bjerke nok et viktig element ved den klassiske detektivromanen, nemlig *forbrytelsen*. Nordbergs løsning fjerner enhver mistanke om at det har blitt utført en kriminell handling, og med det mister tilsynelatende fortellingen sitt kriminelle aspekt. Med mangel på beskjedenhet konkluderer Nordberg med at ”[...] etter 150 år har jeg funnet den eneste mulige løsningen på denne gåten, og den er genial, om jeg skal si

det selv.” (s.54). Det skal likevel vise seg at Nordbergs detektivarbeide ikke strekker til, og hans ”geniale” løsning på forsvinningsgåten er feil. En slik utvikling strider i mot flere grunnregler innenfor den klassiske kriminallitteraturen, blant annet kravet om at kriminalfortellingen skal skape ”[...] en kriminalgåte på mest mulig intrikat og innfløkt vis, før den via logisk resonnement og deduksjon løses av en superhjerne [...].”<sup>105</sup> Hvorfor Nordberg feiler i sitt oppdrag gis det ingen direkte forklaring på. Men det er heller ikke av interesse, for med den rasjonelle detektivens fall åpnes det for en mer alternativ tilnærmingstype til forsvinningsgåten.

Avslutningsvis er det nemlig Elisabeth, Nordbergs venninne, som kommer frem til løsningen på Hvidvang-gåten. Dette i seg selv er påfallende, nettopp fordi et av de viktigste kravene til detektivfortellingen er at det *må* være detektiven selv som løser kriminalmysteriet. At André Bjerke leker med kriminallitteraturen som sjanger understrekes dessuten av Elisabeths fremgangsmåte. I motsetning til Nordbergs rasjonelle metoder, løser Elisabeth kriminalgåten ved hjelp av de parapsykologiske fenomenene telepati og mediumisme. Nordbergs deduktive tankeprosess, og hans konkrete tekniske bevis er i dette tilfellet erstattet av upålitelige indisier og en alternativ etterforskning. Elisabeth baserer seg ene og alene på opplysninger hun blir gitt via en telepatisk kontakt med avdøde Daphne. Dette skaper friksjon mot Nordbergs løsningsteori. Ved enkelte anledninger reagerer Elisabeth sterkt på Nordbergs poenger, og reaksjonen hun får i forbindelse med Nordbergs løsningsteori, er forbausende aggressiv:

”[Elisabeth]Helt meningsløst!” ”Hva er det du sier?” Jeg [Nordberg] så himmelfallen på henne. ”Jeg sier: Helt meningsløst!” Tonefallet var kategorisk. ”Hvorfor all denne ståheien med svartebok og usynlighetsdrikk og glass på loftet og skrekkslagne tjenere på flukt i sneen?” [...] ”Fru Daphne levde i en sneørken av kjedsommelighet med sin gamle mann [...] Og ved å dramatisere sin flukt til en makaber mystifikasjon tok hun revansj for et dødstrist ekteskap.” ”Hva vet du om dét?” Elisabeth var forbausende aggressiv; hun knyttet hendene.” (s. 53).

Dette reaksjonsmønsteret utvikler seg i løpet av fortellingen, og det blir tydelig at Elisabeth står i et spesielt forhold til kriminalmysteriets offer. Ved hjelp av en rekke tilsynelatende tilfeldige handlinger, som impulsiv pisking av motspilleren (i rollen som Preben Berle) og trassige utspill mot Nordberg, signaliserer Elisabeth at hun har informasjon som kan svekke Nordbergs teori. Hvordan hun har fått tilgang til denne informasjonen er uforståelig, og det er ved hjelp av parapsykologiske virkemidler at Elisabeth til slutt avdekker omstendighetene omkring Daphnes forsvinning. Disse overnaturlige fenomenene er så sterke, at hun til og med

---

<sup>105</sup> Skei, ”Kriminalnovellen”, i Elgurén og Engelstad (red.): *Under lupen*, s. 127.

er i stand til å peke ut stedet hvor Daphne ble drept. Nede i husets kjeller havner hun i en mediumistisk transe hvor hun gjenopplever Daphnes dødsøyeblikk. I transe påføres hun de samme kvelningssymptomene som Daphne opplevde, og på den måten avslører hun både drapsårsaken, hvem drapsmannen var og hvordan han gjemte liket for å skjule sin ugjerning:

”Ansiktet konsentrerte seg, som prøvet hun å huske en drøm. Så sa hun med lav og klar stemme: ”Ja, slik skjedde det.” [...] Hun pekte opp. ”Først kvalte han henne, da han fant henne her inne. Så gravet han plass *der*, og skjøv liket ut gjennom vinduet, ut under sneen, Og dekket hullet igjen med sne ...” Hun holdt inne et øyeblikk. Jeg så mot vinduet og tenkte: ”Hun har rett. Bare slik kan noen komme ut av huset uten å sette spor. *Under sneen*.” [...] ”Under sneen kan hun ligge lenge uten at det merkes ... Og så en natt, når ingen leter lenger, kan hun trekkes inn igjen – inn her – og gjemmes på et annet sted ...” ”Stakkars fru Daphne som lekte gjemsel med sin mann. Hun ble gjemt *godt*...” (s. 71–72).

Ved å bruke en paranormal vinkling på løsningen av mysteriet bryter Bjerke med detektivromanens kanskje viktigste sjangerkrav. Alt som skjer i en kriminalfortelling *må* ha en *rasjonell* og *logisk* forklaring, derfor godtas ikke *fantastiske* eller *overnaturlige* forklaringer. I Nordbergs fortelling har ikke leseren mulighet til følge Elisabeths *raisonnement*, nettopp fordi den ikke lenger baserer seg på logisk tankegang, eller konkrete bevis. Elisabeths overnaturlige opplevelser gjør at leseren ikke har mulighet til å følge eventuelle ledetråder i teksten, og med det står ikke lenger etterforskningen i sentrum. Dette til tross for at Nordbergs fortelling består av en forsvinningsgåte og dens løsning. Bjerke eksperimenterer her med *etterforskningen* som element i teksten. Fortellingen vinkles slik at bevisene ikke lenger er av interesse, og oppmerksomheten rettes mot de paranormale fenomenene som forekommer underveis i fortellingen. En lignende fremgangsmåte brukes også i Strands fortelling.

## 6.7 Konkrete eksempler på sjangerbrudd i Strands fortelling

I likhet med Nordberg, frontes Strand som amatørdetektiv i sin egen fortelling, og også her eksperimenterer Bjerke med de tre elementene *forbrytelse*, *etterforskning* og *løsning*. I motsetning til den klassiske strukturen i en detektivfortelling, presenteres tekstens forbrytelse først avslutningsvis sammen med løsningen på kriminalmysteriet. Dette skjer i og for seg også i Nordbergs fortelling, men i dette tilfellet har ikke leseren noen konkret gåte å forholde seg til underveis. Først da Strand blir opplyst om de mystiske omstendighetene omkring Argos forlis, begynner en kriminalgåte å forme seg. Med en slik struktur undergraver Bjerke viktigheten ved forbrytelsen. Samtidig svekkes den rasjonelle etterforskningen ved at hovedfokuset flyttes over mot det overnaturlige aspektet ved teksten. De paranormale fenomenene

dominerer store deler av Strands fortelling, til og med måten han blir introdusert for kriminalmysteriet:

”Det lyder kanskje litt åndssvakt at man lar en drøm bestemme sine handlinger. Men det er et faktum at drømmer kan forvandle virkeligheten [...] jeg ville dra til Holmevåg i dag for å oppklare mystifikasjonen med 'Argo's forlis. [...] Hva slags motiv hadde jeg til dette? Jeg la kortene på bordet. Jeg fortalte hva jeg hadde opplevet igår, og hva jeg hadde drømt om natten.[...] Og nå aktet jeg å spørre meg frem til et svar. For på ett døgn hadde denne gåten oppsøkt meg tre ganger i dagslys, og én gang i drømme. Og den lot meg ikke få fred.” (s. 146–147).

Til tross for de paranormale episodene fremstår Strand som den mest rasjonelle og sympatiske av de to amatørdetektivene. Hans etterforskningsmetoder ligger nært opptil kravene til en seriøs etterforskning. Han benytter seg blant annet av spor, åstedstegninger, og intervjuer med øyenvitner. Likevel kommer ikke Strand noe nærmere en løsning på mysteriet. Det faktum at den rasjonelle fremgangsmåten ikke leder frem til noen form for løsning, er kanskje forfatterens groveste brudd. Det er dessuten påfallende at detektiven tar ord for å bruke en alternativ og ufornuftig fremgangsmåte:

”I tre dager hadde jeg nå nesten uavbrutt stilt spørsmål. Og hva hadde jeg oppnådd ved å snakke med alle disse menneskene? [...] Deler av et mønster så jeg riktignok. [...] Men selve mysteriet var mer uopplært enn noensinne. Og jeg hadde spurt meg tom: jeg kom ikke lenger med fornuftige midler. Kanskje jeg kunne prøve noe ufornuftig? Det var ikke min avis, det var min drøm som hadde sendt meg hit.” (s. 174).

På samme måte som Elisabeth, mottar Strand underveis i etterforskningen paranormale hint og ledetråder. Via samtaler med den avdøde maleren Cato Zaubermann, mottar han viktig informasjon som skal vise seg vesentlig i løsningen av kriminalmysteriet. Som fortellingens tittel også indikerer, bryter Bjerke med kravene til den klassiske detektivromanen ved å la detektivens bevis belegge seg på paranormale opplevelser. Enhver form for tilfeldigheter, innfall, og uforklarlige hendelser skal verken være en del av etterforskningen eller løsningen. Bjerke eksperimenterer med dette kravet på to måter. For det første lar han Strands interesse for saken basere seg på en tilfeldighet eller et innfall ved å introdusere mysteriet som en pussig fascinasjon for et maleri. For det andre lar han etterforskningens viktigste funn basere seg på uforklarlige hendelser ved å la Strand motta hint fra Zaubermann i drømme. Disse hintene viser seg å være viktige ledertråder som setter Strand på riktig spor, og som gjør det mulig for ham å løse mysteriet.



Alle drømmene Strand har underveis i fortellingen sentrerer seg omkring to elementer: måne og månelys. I alle drømmene henvises det til månelysets funksjon, noe som skal vise seg å utgjøre Strands nøkkelbevis. I sin siste drøm blir Strand indirekte introdusert for løsningen ved hjelp av malerens korte kommentar ”Månen er et speil”:

”Plutselig pekte han [Zaubermann] mot himmel med penselen: ”Se opp!” Og han gned over den runde skiven, som om han pusset den: ”Månen er et speil”. [...] Jeg kom meg opp i stående stilling, og hoppet som en sekkeløper bort til vinduet.[...] ”Månen er et speil!” ropte jeg. [...] ”Jeg har nettopp drømt det ... Og vet du hva jeg drømte igår natt? At noen ville hindre meg i å åpne et stort vindu for å se på noe lyst som hoppet!” [...] ”Eureka! Der har vi det ... Ser du den ripen der, Atle?” Det var en skrå stripe i treverket på vinduskarmen, som trukket med en kniv. [...] ”Hvordan får vi opp dette vinduet her? [...] Jeg løsnet en hasp på venstre side, og skjøv det utover, så det svingte mot høyre. Jeg stanset det i den stillingen som var markert av den skrå ripen i karmen, og så ut.” (s.184–185).

Et av de viktigste poengene ved Strands fortelling, sett bort i fra betydningen av det paranormale, er detektivens frustrasjon over at den rasjonelle etterforskningen ikke leder frem til en oppklaring. Dessuten vinkles begge fortellingene slik at detektivene ikke hadde klart å løse mysteriet uten hjelp av det overnaturlige aspektet.

For å oppsummere, kan det sies at det tilsynelatende målet med begge fortellingene er oppklaringen av et mysterium. Ved at romanen innledningsvis presenterer seg som en kriminalroman, oppstår det automatisk bestemte leserforventninger knyttet til dens sjanger. Nordbergs novelle fremstår som en nøye konstruert kriminalgåte plassert innenfor den klassiske detektivromanens tradisjoner. Problemet oppstår imidlertid i det øyeblikket leserens forventninger ikke innfris. Her har både Nordbergs og Strands fortellinger samme effekt. Ved å skifte tekstens hovedfokus vekk fra den generelle etterforskningen og løsningen på mysteriet, over til betydningen av de paranormale fenomenene, skaper Bjerke en ny tekst. En tekst jeg har valgt å definere som en metafysisk kriminalroman. Men for at teksten skal kunne defineres slik, må den forsikre seg om at leserens forventninger blir brutt. Forfatteren er med andre ord avhengig av at leseren kjenner til kriminallitteraturens sjangerkrav: ” [...] [They] depend on the audience’s familiarity with the conventions of the detective story to provide the subtext they may then play with by defeating expectations.”<sup>106</sup>

## **6.8 Enhjørningen som en metafysisk kriminalroman**

Selv om rammefortellingen og Bøhmers fortelling ikke direkte kan klassifiseres som kriminalfortellinger (de mangler et kriminelt perspektiv), innehar de likevel et mysterium eller

---

<sup>106</sup> Holquist, “Whodunit and Other Questions”, s. 155.

en gåte. Bøhmers fortelling sentrerer omkring det overnaturlige aspektet knyttet til dukken Pukk, og rammefortellingen dreier seg mer generelt om mysteriet knyttet til menneskets eksistens og livssyn. I likhet med kriminalfortellingen er det heller ikke her poenget å komme frem til et svar. Poenget er snarere mysteriets eksemplifisering og hverdagsliggjøring av paranormale fenomener, sett i lys av Nordbergs prosjekt. De utgjør med andre ord en viktig del av Bjerkes pågående eksistensielle dispuTT med seg selv. Som vist i kapittelet om kriminallitteratur, karakteriseres en metafysisk kriminalroman av at løsningen på romanens mysterium eller gåte ikke er vesentlig. Ser man hele romanen under ett kan *Enhjørningen* derfor betraktes som en metafysisk kriminalroman. Hovedfokuset i alle dens fortellinger er ikke, som i en detektivroman, rettet mot løsningen av mysteriene. Det vesentlige er her snarere betydningen av de paranormale episodene som kommer underveis i historiene, og videre er det opp til hver enkelt leser å tolke disse. Det gis ikke noe fasitsvar på om Elisabeths telepatiske evner er reelle, spørsmålene Bøhmers fortelling tematisere blir stående ubesvart, og det samme gjelder sannhetsgehalten ved Strands sanndrømming. Det blir heller ikke gitt noe svar på det største mysteriet av dem alle, med tanke på den eksistensielle diskusjonen i rammefortellingen, nettopp fordi romanen har en åpen slutt.

Et vesentlig trekk ved den metafysiske kriminalromanen er at detektiven ofte blir utfordret på et eksistensielt nivå. Resultatet av en slik utfordring kan medbringe store omveltninger i hans eller hennes verdensoppfatning eller livsanskuelse. Ofte konkretiseres dette ved at de materielle indisiene og bevisene i en kriminaltekst ikke strekker til. Dette kan ses i sammenheng med kanskje den vanligste forventningen knyttet til all kriminallitteratur, at teksten skal by på en overordnet struktur: "The most common expectation, based on reading classical detective stories, which Post-Modernism defeats is that of syllogistic order."<sup>107</sup> I en deduktiv kriminalfortelling forutsettes det at detektiven til alle tider skal kunne forholde seg til en logisk struktur i teksten. I en metafysisk kriminalroman blir derimot detektiven utfordret på sitt eget felt. Her baserer teksten seg på et ikke-eksisterende plott, hvor bevisførselen ikke leder frem til løsningen på kriminalmysteriet. En slik fremstilling fører videre til at den deduktive etterforskningen mister sin betydning: "Post-Modernists use as a foil the assumption of the detective fiction that the mind can solve all: by twisting the details just the opposite becomes the case."<sup>108</sup> Slik utfordres detektiven, og i forvirringen som følger settes det spørsmålsteget ved detektivens ankerpunkt, den rasjonelle tankegang: "Rather than

---

<sup>107</sup> Holquist, "Whodunit and Other Questions", s. 155.

<sup>108</sup> Ibid., s. 55.

definitively solving a crime, then, the sleuth finds himself confronting the insoluble mysteries of his own interpretation and his own identity.”<sup>109</sup>

Et slik utvikling finnes også i *Enhjørningen*. Gjennom hele romanen presenteres leseren for den eksistensielle diskusjonen mellom Nordberg og Kahrs, hvis motiv åpenbart er å presentere ”bevis” som kan avsløre brister og svakheter ved den andres livsanskuelse. Med det vinkles både dikteren og forskeren som tekstens eksistensielle detektiver. Her ligner *Enhjørningens* struktur Holquists beskrivelse av Jorge Luis Borges metafysiske novelle *The Garden of Forking Paths* (1941): ”Its whole effect depends on the clash between two levels, one a disturbing philosophical proposition [...] the other a frame story, a kind of narrative sandwich which has all the clichés of detective [...] fiction.”<sup>110</sup> Selv om *Enhjørningen* har en åpen slutt, antydes det likevel at det er Kahrs’ eksistensielle verdensanskuelse som avslutningsvis blir satt på en prøve. En slik avslutning tematiserer den metafysiske kriminalromanens hovedkjerne: ”If, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is life which must be solved.”<sup>111</sup> Som en overgang til betraktningen av *Enhjørningen* som en utfordrer av kriminalsjangeren, passer det her å trekke frem den metafysiske detektivromanens effekt:

”Thus the metaphysical detective story does not have the narcotizing effect of its progenitor; instead of familiarity, it gives strangeness, a strangeness which more often than not is the result of jumbling the well known patterns of classical detective stories. Instead of reassuring, they disturb.”<sup>112</sup>

## 6.9 *Enhjørningen* som en antikriminalroman

Hvis man skal snakke om en ny sjanger innenfor kriminallitteraturen, må kriminalfortellingen for det første bryte med de typiske sjangerkonvensjonene, samt at forbrytelsen og forbryteren ikke lenger står i sentrum. I slike tilfeller kan man snakke om en postmoderne kriminalroman, eller en metafysisk kriminalfortelling. I *Enhjørningen* evner Bjerke på samme tid å både bryte med sin litterære tradisjon, samt å eksperimentere med kriminallitteraturens mest elementære sjangerkrav. De psykoanalytiske ledetrådene er byttet ut med paranormale hendelser, og den rasjonelle, deduktive fremgangsmåten som ofte kjennertegner amatørdetektiven, er byttet ut med alternative tilnærmingsmåter. Ved å flytte på tekstens hovedelementer og vektlegge de på nye måter, fremstår teksten som ny, ukjent og annerledes. Slik jeg har beskrevet *Enhjørningen* hittil, vil jeg påstå at André Bjerke har skrevet en hybridtekst. Dens kjennetegn kan defineres

---

<sup>109</sup> Merivale/Sweeney, ”The Games’s Afoot”, i Merivale og Sweeney (red.): *Detecting Texts*, s. 2.

<sup>110</sup> Holquist, ”Whodunit and Other Questions”, s. 155.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Ibid.

som en antikriminalroman, hvis tradisjoner knytter seg til en postmoderne litteratur. Derav Holquists beskrivelse av den metafysiske kriminalromanen, hvis funksjon ikke er en flukt fra kriminallitteraturen som sjanger, men snarere et angrep på den: "They are not an escape, but an attack."<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Holquist, "Whodunit and Other Questions", s. 155.

## **7. Nordbergs fortelling**

### **”Lek med gammel svartebok” (del 1)**

#### **7.1 Romanens struktur**

*Enhjørningen* består av fem kapitler, og utgjør til sammen fire fortellinger; én rammefortelling og tre korte historier. Romanen har altså mer enn én fortelling innenfor en og samme tekst, derfor er det interessant å se hvilke sammenhenger som eksisterer mellom disse. Historiene knyttes sammen av diskusjonen i rammefortellingen om hvorvidt paranormale fenomener er en realitet eller ikke. Fortellingene som kommer underveis er ment som spesielle, men også hverdagslige bevis på at enhver kan oppleve parapsykologiske fenomener. Fortellingene har som funksjon å fremheve og markere romanens hovedtematikk og mål, ved at de litterære motivene forankrer seg i overnaturlige fenomener. De litterære hovedmotivene kan sies å ha en dobbelt funksjon; samtidig som de henviser til parapsykologien som et overordnet tema, fungerer de også som pådriver for romanens øvrige diskurs. Dette kommer jeg tilbake til senere i analysen.

#### **7.2 En okkult tradisjon**

Jeg har valgt å dele analysen av Nordbergs fortelling i to – først tar jeg for meg den ferdigskrevne novellen, og deretter den selvopplevde fortellingen. Fortellingen ”Lek med gammel svartebok” byr på klassiske trekk fra skrekklitteraturen. Bjerke blander elementer som skrekk og uhygge med mystiske, makabre og overnaturlige hendelser, og det er fristende å trekke paralleller til Edgar Allan Poes diktning. Bjerke oversatte i sin tid flere deler av Poes forfatterskap, og forbindelsen dem i mellom er også aktuell med tanke på *Enhjørningens* lek med kriminallitteraturen. På grunn av fortellingenes dystre setting, kreves det et skifte av omgivelser i rammefortellingen, fra bridgebord og kortspill, over til dype lenestoler foran peisen i en dempet belysning. Alt dette er med på å sette stemningen for det Nordberg karakteriserer som en spøkelseshistorie av den klassiske typen.

#### **7.3 Skjebnesvanger lek med Cyprianus**

Nordbergs novelle er den som i størst grad viser innslag av det okkulte. Dette kommer særlig til syne ved herskapets lek med svarteboken, men også ved innslag av allmenn folketro og

overtro hos tjenerskapet. Svarteboken er det norske navnet på en trolldomsbok som i mange europeiske land går under navnet Cyprianus. Kort forklart kan Cyprianus sies å være "[...] betegnelsen på en type bøker, gjerne definert som en trolldomsbok, som inneholder magiske oppskrifter og formler, såkalte signeformler. Vanligvis dreier det seg om håndskrevne bøker, men det finnes også trykte utgaver."<sup>114</sup> De norske svartebøkene sies å være basert på en dansk utgave fra begynnelsen av 1600-tallet, og skal i følge sagn inneholde trollformler som til sammen danner grunnlaget for den såkalte svartekunsten:

"Bøkene trekker veksel på en rekke tradisjoner og interessefelt. Svartebøkene inneholder gjerne både nyttig (hvit magi, signeri) og skadelig magi (sort magi). [...] Men som alltid er den skadelige magien, "svartekunsten" som har fått størst oppmerksomhet og skremte folk, og dermed har bøkene fått sitt navn."<sup>115</sup>

Det er en dansk versjon av svarteboken Kammerherre Hamel har i sitt bibliotek, og i sitatet nedenfor trekkes deler av bokens innledning frem:

"Han [Hamel] la boken på et bord, og brettet den forsiktig og høytidelig opp, så de omkringstående fikk se tittelsiden: *Julius Cyprianus Sorte Konst Bog Skrevet paa det Wittenbergske Accademie Aar 1569*. "Visstnok den første danske oversettelse av det berømte – eller skal vi si beryktede – verk," forklarte Hamel. "Jeg tør si at jeg er stolt av å eie den." Han bladde om. Damen med stanglorgnetten bøyde seg frem og leste: "*Jeg forsvær den Gud den Helligaand, som mig helliggjort, og aldeles undergiver mig den ypperste Høvdings unge Lucifers Rige, mens at han skal tjene mig i alt det jeg begjærer og behøver, - for hvilket jeg stadfæster med mit eget Blod at underskrive.*" (s. 23).

Fra og med middelalderen finnes det en rik svarteboklitteratur, særlig basert på faustbøkene, skrevet av den tyske dr. Faust.<sup>116</sup> Han skal i følge sagnene, ha studert ved det Wittenbergske akademi, og inngått en pakt med djevelen Cyprianus. Et stikkord ved Bjerkes forfatterskap er de hyppige referansene til Goethes litteraturunivers, her med tanke på dramaet *Faust* oversatt av André Bjerke (1966-1983). Bjerke arbeidet med denne gjendiktningen store deler av sitt voksne liv, og parallellen mellom sagnet om dr. Johannes Faust og leken med svarteboken i Nordbergs fortelling er derfor nærliggende.

---

<sup>114</sup> Henning Laugerud, *Hva er en svartebok?*, Universitetet i Oslo, 06.03.2009, <http://www.hf.uio.no/ikos/forskning/samlinger/norsk-folkeminnesamling/svartebok/introduksjon.html>, (lastet 19.02.2010).

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Store norske leksikon, *Svarteboken*, <http://snl.no/svarteboken>, (lastet 18.01.2010).

## 7.4 Folketro og gammeldags overtro

Et virkemiddel Bjerke spiller mye på i novellen er tjenernes sterke overtro. Ved å fremstille tjenerne som lettskremte og gammeldags i sin tro, gjør han indirekte narr av dem. De skremmer hverandre med påstander om hekseri og djeveldyrking, og flykter i panikk da de får vite at herskapet underholder seg selv med det de anser som djevelens verk. Novellens spenningskurve er her på et av sine høyeste punkt, med unntak av Daphnes forsvinning. En kan nærmest høre sus gjennom luften etter hekser på kosteskift. Tjenerskapets overveldende respekt for folketroen merkes især hos kokkepiken Martha. Hun gir tegn til å være i besittelse av viktig kunnskap knyttet til svartekunst, og idet leken med svarteboken begynner, nevner fortelleren at ”Kokkepiken prøvet å være så kjøkken-saklig som det sømmet seg [...] Men det kostet henne anstrengelse; hun kjempet en indre kamp mot sin annen natur.” (s.30). Det understrekes at Martha har en særegen gave fordi hun kommer fra nord, og det fortelleren karakteriserer som hennes ”annen natur” kan utdypes med et kort sitat fra novellen:

”Martha stod ellers trygt nok på jorden [...] Men hun var litt skjeløyd. Med det høyre øyet så hun rett frem mot hverdagens håndgripeligheter: mot stekepanner og suppesleiver, mot pepperbøsser og kardemommekekrukker. Men det venstre øyet skjønte til siden, som om det skottet etter noe annet. Martha kokkepiken var født i Nordlandene. Og alle fra Nordlandene har et venstre øye som ser noe annet.”(s. 30).

At kokkepiken har en slik evne er ikke tilfeldig. I boken *Du visste om et land* (2002) nevner datteren Vilde Bjerke spesifikt at faren nærte en sterk fascinasjon for Nord-Norge, og dets tilknytning til folketro og overtro. I sitt ekteskap med Henny Moan dro Bjerkes familie ofte nordover for å besøke hennes foreldre. Der hadde Bjerke en liten skrivestue kalt dikterstuen, hvor mesteparten av *Enhjørningen* ble skrevet: ”Far var opptatt av overtro og okkulte fenomener, og i Gratangen fikk han inspirasjon til å skrive om slike ting. Han lyttet interessert når folket fra stedet fortalte om sine opplevelser”<sup>117</sup> Den samme innstillingen er å finne i diktet *Overtroens land* (1968), skrevet som en prolog til Festspillene i Nord-Norge: [...] Hva vet de om fysiske lover, tro/nord for polarsirkelen? Svart er den nordnorske overtro.”<sup>118</sup> Kokkepikens overtro gjenspeiles også i flere av hennes handlinger. Da tjenerskapet forstår at det brygges et heksebrygg i deres eget kjøkken, utøver hun noe som kan minne om forberedelsen til et ritual; først korser hun seg, deretter gjør tegnet mot det onde ved å holde to fingre opp i luften, og til slutt messer hun ”med huggende rytme” et åttelinjet vers:

<sup>117</sup> Vilde Bjerke, *Du visste om et land*, Aschehoug, Oslo 2002, s. 22.

<sup>118</sup> André Bjerke, *Samlede dikt*, s. 402.

<p>”Driff hamb fra mig i det Vatten, som ingen roer udi, och i det Berig, som ingen boer udi.</p>	<p><i>Der schall hand rine och ranne, och bryde och bande. Jeg maner dig bort i Jessu Christi Naffnn, - ingen Mand til Schade.</i> (s. 31.)</p>
---	---

Formlene som brukes i Nordbergs novelle stammer fra norsk folketro, og var i utgangspunktet ment til bruk for å beseire onde makter. Formelen Martha fremsier forviser en demon til et øde sted slik at den verken kan plage folk eller fe.<sup>119</sup> Det konkrete sitatet ovenfor er egentlig en gammel, norsk formel mot trolldomsformel, som var ment til bruk innenfor veterinærmedisin. Det var vanlig å bruke slike formler for å utdrive såkalte sykdomsdemoner fra husdyr. Hvert enkelt element i en trollformel er av en viss symbolverdi, og det er ikke sjeldent at det forekommer makabre innslag. Hekseformularen herskapet benytter seg av er et godt eksempel på dette, hvor det eksperimenteres med grunnelementer som blod og kroppsdeler. Trollskottformelen er skrevet i samme stil som de rituelle hekseoppskriftene i Cyprianus. Bjerke har med andre ord hentet ut bestemte verselinjer fra originalformelen, og laget en ny trylleformel passende til novellens formål.

## 7.5 Beherskelsen av såkalt sort og hvit magi

Som vist i kriminalanalysen gjenspeiles Bjerkes fascinasjon for det okkulte i flere av hans verk. I Nordbergs novelle finner jeg likhetstrekk mellom kokkepiken og den kvinnelige karakteren Signe Cramer i kriminalromanen *Skjult mønster*. Sistnevnte kan minne om kokkepiken ved at de begge deler samme erkjennelsesfilosofisk livssyn. Rebekka Ødegaard skriver i sin masteroppgave følgende om Signe Cramer:

”Signe påstår ikke bare eksistensen av en åndelig verden og overnaturlige krefter, men også at hun selv vet å håndtere dem. Hun behersker den såkalte hvite magi, den gode magi, og er overbevist om at Elisabeth Cramer i virkeligheten er en heks, en tjener av Satan og hans sorte magi.”<sup>120</sup>

I det øyeblikket tjenestefolket forstår at herskapet leker med svarteboken, trekker kokkepiken samme konklusjon som Signe Cramer, at Daphne er en heks:

”Nu vet jeg hva de gjør der oppe.” Frøken Mathilde nikket opphisset i retning av ballsalen. ”De leker med Svarteboken!” Marthas venstre øye skjelte mot jerngryten. ”Død manns tann! Det kommer til å

<sup>119</sup> Ronald Grambo, *Norske trollformler og magiske ritualer*, Universitetsforlaget, Oslo 1979, s. 13–26.

<sup>120</sup> Ødegaard, *Det moderne menneske mellom rasjonalisme og okkultisme*, s. 74.



skje noe fryktelig. Slikt gjør en ikke ustraffet.” Og på ny gjorde hun sitt tegn med de to fingrene – tegnet mot det onde. [...] ”Hun – er – en – heks!” sa Martha, med ettertrykk på hvert ord. Det lød et voldsomt brak borte ved kjellerdøren. Alle fire bråsnudde. Der stod skyssdrengen og så på dem med skrekk i øynene. [...] Og han gjentok det siste ordet hennes, som liksom ennå hang i rommet, og ikke var til å bli kvitt: ”*Heks?!*” (s. 32)

Det er også to andre karakterer som fremhever seg i Nordbergs novelle; Preben Berle og Kammerherre Hamel. Disse representerer det samme motsetningsforholdet som vi møter hos Alf Nordberg og doktor Kahrs. De er rivaler i kampen om Daphne, men også rake motsetninger når det kommer til livssyn. Hamel har respekt for fortidens ”overtro”, og ligner Nordberg med sin innstilling til det overnaturlige. Han blir provosert av gjestenes morsomheter omkring trylleformlene og sier følgende: “[...] med hvilken rett ler vi av fortidens såkalte ’overtro?’ Har vi selv prøvet de gamles metoder?” (s.24). Berle befinner seg derimot på motsatt side, og ligner Kahrs i sine moderne og fornuftige kommentarer: ”Middelalderens magi imponerer meg ikke. Vår egen tid presterer langt større mirakler. Hva er en heks på et kisteskaft mot et svinghjul på en dampmaskin?” (s.24).

## **7.6 Leken er det alvorligste av alt**

Hamel kommer også med et spennende utsagn i forbindelse med leken med svarteboken: ”Skjønt han dypt misbilliget denne lek, gikk han helt opp i den når den nå var satt i gang på gjestenes ønske. Og han gjorde det med et stort og stilfullt ansvar. For, som også motefilosofen Rousseau så riktig hadde bemerket: Leken er det alvorligste av alt.” (s.34). Her understreker Hamel et poeng jeg tidligere har påpekt ved Bjerkes tekster; viktigheten ved spill, lek og alvor i André Bjerkes forfatterskap. Med Nordbergs novelle fingerer Bjerke en fiktiv lek med svarteboken. Han blander okkulte elementer som trylleformler, overtro, magiske ritualer og sort magi med begreper hentet fra parapsykologien, og med det lager han sitt eget okkulte intermesso.

## Nordbergs selvopplevde fortelling (del 2)

### 7.7 Konkrete hovedmotiver

Opplevelsen av noe uforklarlig eller overnaturlig kan sies å være hovedmotivet for alle fortellingene i *Enhjørningen*. De paranormale hovedmotivene i Nordbergs fortelling knytter seg hovedsakelig til skuespilleren Elisabeths endrede oppførsel i løpet av et opphold på herregården Hvidvang. Dette blir konkretisert ved at den fortellende (Nordberg) gjengir flere episoder hvor Elisabeth fremstår som atypisk både med tanke på humør og oppførsel. Som forklaring antydes det at Elisabeths vesen er åpent og mottagelig for påvirkning fra selve huset, dets gjenstander og atmosfære: ”Det gale her er ikke henne, [Elisabeth] men – noe annet.” [...] ”Hun er merkelig følsom for ting – og for steder. Jeg [Wegner] tror det har noe med dette huset å gjøre. Det er noe med henne og huset.” (s.63). En slik forbindelse mellom et hus’ atmosfære og menneskets mottakelighet tematiseres flere steder i teksten, og kan anses som en opptakt til fortellingens litterære hovedmotiver:

”Alle hus hvor det en tid har bodd mennesker, er spøkelseshus. Gjestfrihet hilser velkommen fra en god terskel; melankoli dufter fra et sørgmodig tapet; gold erotikk spøker i en gammel ekteseng, og man får ikke sove i den. Har en husfrue som en gang bodde her, elsket å se rosene i en krystallvase, da vil det fortsatt være en glede i krystallet, like merkbar som den elektriske ladningen på en leydnerflaske.” (s. 54).

Nordberg karakteriserer Hvidvang som et ”dårlig hus”. Herregårdens atmosfære beskrives som en aura av tungsinn: ”Det var et trykk av noe beklemmende fra taket her inne; det var en aura av tungsinn om hver eneste gjenstand; det flakket en angst omkring ute i korridoren ...” (s.55). I den forbindelse trekker fortelleren frem en novelle ved navn ”Huset som diktet”, hvor ideen om at et hus kan fortelle sin historie ved å påvirke menneskene som bor der, står sentralt. Det er verdt å merke seg at Nordbergs oppfatning av herregården forsterkes i løpet av oppholdet. I letingen etter Elisabeth leser han husets atmosfære som et vardøger på at Elisabeth er i fare: ”Jeg hadde ikke sett at hun var i fare fra samme øyeblikk hun satte foten på terskelen til Hvidvang. For dét var signalet som nå blinket fra kobberveggen her inne: Fare.” (s.69–70). Til tross for dette utgjør ikke husets atmosfære alene det viktigste parapsykologiske fenomenet i teksten.

## 7.8 Telepati og psykometri

Til sammen er det *syv* paranormale hovedmotiver i Nordbergs fortelling, hvor alle demonstrerer en paranormal kontakt mellom Elisabeth og den avdøde Daphne. Daphnes dypeste følelser og tanker blir tilsynelatende overført til Elisabeth underveis i fortellingen, noe som fører til sterke følelsesmessige og fysiske reaksjoner. De tre første motivene illustrerer Elisabeths nærtagenhet, og Daphnes påvirkningskraft via psykometri og telepati, mens de fire siste demonstrerer Elisabeth som et utviklet medium. Også her er telepatibegrepet relevant.

I løpet av oppholdet på Hvidvang endres adferdsmønsteret til Elisabeth i takt med hyppigheten ved de telepatiske forbindelsene mellom henne og Daphne. Elisabeths oppførsel endres gradvis ved at hun stadig oftere kommer med gåtefulle utsagn og kommentarer, og ved å gi uttrykk for at hun føler seg fjern og utilpass. De to første hovedmotivene illustrerer hvordan den nevnte oppførselen særlig knytter seg til ulike gjenstander i huset. En slik forbindelse mellom bestemte gjenstander og mennesker er allerede blitt nevnt i Nordbergs beskrivelse av gamle hus. Det første motivet kan oppdrives svært tidlig i historien, og knytter seg til en av Daphnes etterlatte gjenstander. I avsnittet hvor Nordberg betrakter en gammel rokokkospilledåse, kommer han med en påstand som resulterer i en besynderlig respons fra Elisabeth:

”På en hylle i et mer feminint møblert kabinett stod en rokokko-spilledåse. Med to små dukker på lokket, i hver sin ende: en Pierrot og en Pierrette. [...] Dukkene dreide seg langsomt rundt langs kanten av dåsen, til de sprø, klingrende tonene innenfra. Pierrot løftet de små silkearmene mot Pierrette, og hun bøyde seg frem. Men de kunne ikke nå hverandre. ”Hør hvor bedrøvet den klinger” sa jeg [Nordberg]. ”Den har fru Daphne stått og lyttet til. Og de dukkene har hun ofte sett på. Hun var ikke lykkelig.” Elisabeths blick var fullt av spilledåse. ”Jo ... hun var nok lykkelig. Men litt redd.” Det svaret forbauset meg. ”Hva mener du?” Men hun var alt ute i korridoren.” (s.47–48).

Det neste litterære hovedmotivet knyttes til et av rommene i huset, samt naturlandskapet utenfor. I avsnittet hvor Elisabeth, Wegner og Nordberg befinner seg oppe på loftet, stedet hvor Daphne ettersigende skal ha forsvunnet, blir Elisabeth tydelig skremt av noe hun ser ut gjennom loftsvinduet:

”I det samme kom det et brått, besynderlig stønn fra Elisabeth. Vi vendte oss mot henne. Hun stod ved det lille vinduet og så ut. Ja, hun nistirret på et eller annet gjennom den støvete glassruten. [...] Hun pekte ut i landskapet. ”Der! ... Det *er* noe der ute!” Stemmen var redd. [...] Men der er det da ingen ting – bare trær og sne,” mumlet Wegner. ”Uff, jeg ... unnskyld!” Med en forlegen mine rykket hun tilbake fra vinduet.” (s.48–49).

Begge disse hendelsene kan klassifiseres som tilfeller av psykometri. De litterære motivene har som funksjon å demonstrere hvordan en gjenstand eller et hus' atmosfære kan påvirke mennesker med ulik grad av telepatiske evner. Betegnelsen psykometri ble skapt av den amerikanske psykiateren J. R. Buchanan, og i følge Schjelderup sikter betegnelsen til en "[...] måling av tingenes sjel [...]." <sup>121</sup> I boken *Parapsykologi* (1962) utdyper professor Birger Qvarnström omstendighetene omkring psykometrien: "[...] ordet [psykometri] betegner etter Buchanans oppfatning at det her dreier seg om en vibratorisk oppladning eller impregnering som virker direkte på det følsomme sinn og omformes til billedforestillinger og andre inntrykk." <sup>122</sup> I dette tilfellet er Elisabeth så nærtaken for omgivelsene rundt seg at hun ikke trenger å ha fysisk kontakt med gjenstandene. Husets mystiske og skumle atmosfære, samt dets negativt ladede gjenstander smitter over både på gjestene og leseren, og er med på å sette stemningen for Nordbergs fortelling.

De følelsesmessige inntrykkene Qvarnström nevner i sitatet ovenfor gjentar seg flere steder i fortellingen. Det tredje hovedmotivet viser hvordan Elisabeth uten forvarsel blir overveldet av en intens motvilje. Idet Nordberg iscenesetter de første aktene av skuespillet sitt blir Elisabeth vrang og nekter å si replikkene sine, noe Nordberg oppfatter som primadonnanykker:

"Så langt gikk det fint. Men nå fulgte det en pause som ikke stod i sceneanvisningene. Elisabeths neste replikk kom ikke. [...] Hun så fremfor seg med et apatisk uttrykk. "Nåda?" sa jeg [Nordberg]. "Hva-?" Det kom åndsfraværende, langt bortefra. "Du skal jo spørre: 'Preben Berle – hvorfor har du bedt ham?'" Hun var tilstede igjen. "Å, unnskyld, men jeg synes den replikken er så uvesentlig." Jeg la merke til at Wegner så på henne med et nytt blick [...]. Han hadde vel heller ikke opplevet henne slik før. [...] Ny pause. Hun stod taus og glante i veggen som forrige gang. [...] Hun ristet på hodet. "Unnskyld, men jeg klarer ikke si den replikken ... Jeg ..." Hun stanset opp, og lette etter ord. Så fortsatte hun nølende: "Jeg tror ikke hun sa det?" "Å – ?" Jeg kunne bare måpe. "Tror du ikke hun sa det?" "Nei." Det kom med overbevisning. "Jeg tror ikke det." "Og hvorfor tror du ikke det, da?" "Jeg vet ikke." (s. 58–59).

Her er det ikke en gjenstand som utløser det følelsesmessige båndet mellom Elisabeth og Daphne, men derimot Elisabeths identifisering med sin egen rolle. Hun overveldes av Daphnes følelsesimpulser, og opplever noe som kan beskrives som en altoppslukende og intens avsky for Preben Berle. Ikke bare gir Elisabeth uttrykk for å vite mer om sin egen karakter enn Nordberg, hun makter heller ikke å fremføre replikken sin fordi hun mener det strider i mot Daphnes vilje. Disse tre hovedmotivene indikerer altså at Elisabeth og Daphne har en nær, telepatisk kontakt, hvor den avdøde benytter seg av oversanselige følelser og

---

<sup>121</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 246.

<sup>122</sup> Birger Qvarnström, *Parapsykologi*, Cappelen, Oslo 1962, s. 71.

telepati for å uttrykke seg. Elisabeths tilstand i de utvalgte eksemplene kan beskrives som tilfeller av enkel telepati: ”Med enkel telepati mener vi rent mentale inntrykk uten hallusinatoriske innslag.”<sup>123</sup> Det mest karakteristiske kjennetegnet for telepati er at en person mottar informasjon, som regel tanker, men også følelser, som han eller hun på naturlig vis ikke har tilgang til. I den forbindelsen blir det aktuelt å betrakte Elisabeth som et medium, noe som utdypes i neste avsnittet.

## 7.9 Telepati og mediumisme

Fire av de paranormale hovedmotivene kan plasseres under hovedkategorien utenomsanselig informasjon og mediumisme – hvorav to illustrer hvordan Elisabeth videreformidler oversanselig informasjon knyttet til Daphne, og to demonstrerer hvordan hun som medium blir kontrollert av den avdøde. Tilfellene hvor Elisabeth viser kjennskap til Daphnes religion, samt lokasjonen av Daphnes ikonbilde, er gode eksempler på hvordan såkalt overnaturlig informasjon kan bevege seg fra et individ til et annet. I tillegg skiller disse motivene seg ut ved at Elisabeth viser tegn til transemediumisme. I scenen hvor Nordberg finner Elisabeth knelende inne på Daphnes rom, virker hun fjern, som i en halvtranse:

”Hun [Elisabeth] satt i motsatt ende av rommet, med ryggen vendt mot døren, foran en skrivepult med to tente lys. [...] Hun snudde seg ikke da jeg kom, lot ikke til å merke meg. Hun så ufravendt opp mot noe på veggen, og hun holdt håndflatene mot hverandre som under en bønn. Ja, det virket faktisk som om hun ba. [...] Det var ikke en gjenstand hun så på, men på sporet som en gjenstand hadde etterlatt. En rektangulær flekk i tapetet – etter et bilde som hadde hengt der. ”Elisabeth!” Hun skvatt ikke, bare vendte seg langsomt. [...] Blikket var fjernt og drømmende. (s.55–56).

Nordberg setter spørsmålstegn ved Elisabeths oppførsel i dette motivet. Han mistenker henne for å ha stjålet notatene hans, og på den måten fått tilgang til informasjon om Daphne. Det viser seg kort tid etter at han hadde forlagt notatene, og hvordan Elisabeth kjenner til Daphnes tro blir stående som et åpent spørsmål:

”Jeg [Nordberg] pekte mot flekken på veggen. ”Et vakkert bilde av Maria med barnet, ikke sant?” ”Maria med barnet?” Hun skjønte ikke hva jeg mente. ”Å, ikke spill! Hvordan vet du at det har hengt et ikon på veggen der?” ”Det vet jeg da slett ikke ...” [...] Jeg aner da ingenting om Daphnes religion...” Ansiktet var bare forbauset uskyld. [...] ”Hvordan kan du da sitte her og posere som grekerinne i from bønn – under to lys, og foran en flekk i tapetet?” Plutselig virket hun forvirret. ”Jeg vet ikke ... Det var bare – stemningen. Jeg prøver å leve meg inn i – stemningen her.” (s.56–57).

Den fjerne tilstanden Elisabeth befinner seg i kan beskrives som en form for drømmetilstand eller transe. Det er karakteristisk at et medium havner i en dyp transe idet han eller hun

---

<sup>123</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 201.

kommer i kontakt med sine telepatiske evner, og det er vanlig at de i ettertid ikke husker noe av det som har foregått. Elisabeth virker svært bortkommen etter at Nordberg tilsynelatende har vekket henne fra drømmetilstanden, og hun kan ikke redegjøre for hvorfor hun oppholder seg på Daphnes soverom. En slik transetilstand kan utøve voldsom påvirkning på mediet, noe de to neste paranormale motivene demonstrerer. Det første motivet er hentet fra en sceneprøve mellom Elisabeth i rollen som Daphne, og Wegner i rollen som Preben Berle:

”[...] scenen mellom henne og Wegner gikk bra. Men så kom deres rendezvous i jakt-kabinettet. Der hendte det verste. [...] Jeg avbrøt etter noen få replikker: ”Du må ha kontakt med ham, Elisabeth! Du spiller som om Preben Berle skulle vært luft for deg!” [...] Der var det apatiske uttrykket igjen. Og det liksom glapp ut av henne: ”Men det *er* han jo?” [...] De fortsatte dialogen [...] Og her skjedde det fantastiske. På veggen bak Elisabeth hang en ridepisk. Da han kom mot henne, rygget hun brått tilbake, snappet pisken fra spikeren, og smeiset til ham over underarmen. Slaget var hardt, men han ble så paff at han ikke rakk å stønne. [...] Et øyeblikk trodde jeg hun var blitt sinnsyk. Men nå var det som om hun våknet av en trance, og oppdaget hva det var hun holdt i hånden. [...] Blikket hennes gled fortvilet fra ham til meg; hun ante ikke hvordan hun skulle forklare seg. Men så kom det, famlende: ”Jeg vet ikke hva det er, men jeg *tåler* ikke at han --Nei, det gjelder ikke *deg*, Gjert!” Hun så sønderknust på ham. ”Jeg er fryktelig lei meg for dette!” (s. 60–62).

Elisabeths voldsomme reaksjon har tilsynelatende ingen naturlig forklaring, og hun forstår heller ikke selv hvorfor hun reagerer så sterkt. Qvarnström redegjør i sitt psykometrikapittel for hvordan mediet oppfatter påvirkningen de blir utsatt for under en transe. Sitatet viser hvilken påvirkning gjenstander kan ha på et medium – men det er også aktuelt fordi det er rimelig å anta at husets atmosfære utgjør en viktig faktor ved Elisabeths oppførsel:

”Av medienes egne uttalelser fremgår det at de føler seg under påvirkning av en spesiell sensibilitet som ikke kan beskrives nærmere. [...] I hele litteraturen finner man beretninger som viser at gjenstander kan utløse heftige, spontane reaksjoner hos mediene, følelser av smerte, ubehag, avsky.”<sup>124</sup>

Hovedmotivet viser dessuten at Elisabeth ikke har kontroll over sine rent fysiske handlinger i den transelignende tilstanden. Dermed åpnes muligheten for at Daphne ved hjelp av noe som kan karakteriseres som spontan telepati, kan meddele sine emosjonelle impulser via Elisabeth. Spontan telepati kan beskrives som en plutselig forbindelse mellom to mennesker hvor ”[...] mottageren [...] ikke [er] innstilt på å oppfange eller tolke eventuelle meldinger. Kommunikasjonen synes å foregå helt ubevisst.”<sup>125</sup> Et annet eksempel på mediumisme finner man i det syvende, og siste hovedmotivet. Mens de tre besøkende skal iscenesette skuespillets siste akt, forsvinner Elisabeth på samme måte som Daphne. Wegner og Nordberg leter

---

<sup>124</sup> Qvarnström, *Parapsykologi*, s. 95.

<sup>125</sup> *Ibid.*, s. 10.

desperat, inntil sistnevnte finner henne i husets kjeller. I det øyeblikket han stiger inn i rommet mister Elisabeth nok en gang den fysiske kontrollen, og forsvinner inn i en ny transe:

”Det var som om hun hadde stått og ventet, og det hun ventet på, var kommet. Hun så meg ikke i øynene, men på mitt hår og mitt kinnskjegg. Ansiktet hadde et ubeskrivelig uttrykk. ”Jeg følte en iling i hårroten, fra pannen mot nakken. For den som stod foran meg, var ikke Elisabeth. Det var en annen. [...] Øynene var sorte av skrekk. Og hun hvisket – med aksent av et fremmed språk: ”Ikke gjør det! Ikke gjør det!” [...] ”Nei, det er ikke sant!” Hun stønnet, som om noe presset mot stemmebåndene. ”Der er intet mellom Preben Berle og meg!” [...] ansiktet foran meg var blitt mørkt. En åre sprang frem i pannen. Og ordene kom støtvis: ”Å, du ... tar så feil, Thomas! ... Jeg kan slett ikke ... utstå ham! ... Ikke-! Ikke-!” [...] Hun kavet hjelpeløst med hendene, som for å slite noe vekk fra halsen. Ansiktshuden ble enda mørkere, øyeeplene trådte ut. Så fortrakk hele kroppen seg i krampe, og hun segnet om på gulvet.” (s. 70–71).

Elisabeths telepatiske evner trigges tilsynelatende av Nordbergs tilstedeværelse i rommet. Mens hun kjemper mot både en ytre – og indre påvirkning, blir hun øyensynlig styrt av et utenforstående vesen. I det øyeblikket hun får øye på Nordberg utkledd som Kammerherre Hamel, inntar hun rollen som et psykokinetisk medium hvor hun kanaliserer Daphnes vesen. Det særegne her i forhold til de tidligere episodene er at Elisabeth opptrer som en helt ny person. Hun blir styrt av en såkalt kontrollånd. En kontrollånd antas å være et hinsides vesen som kan kontrollere en annen persons bevissthet.<sup>126</sup> I dette tilfellet er kontrollånden Daphne, og Elisabeths egen bevissthet er i mellomtiden passiv. Dette forklarer hvorfor Elisabeths tonefall høres fremmedspråklig, og hvorfor hun formulerer seg på en gammeldags måte – hun snakker med Daphnes stemme.

Hun opplever også Daphnes fysiske påkjennelser. En slik kroppslig reaksjon er velkjent innenfor parapsykologien, og kalles for en psykofysisk reaksjon. Dette fenomenet blir ofte karakterisert ved at et medium opplever sterk fysisk påkjenning i løpet av sin transetilstand. Harald Schjelderup er inne på noe av det samme og beskriver fenomenet på en enkel måte ”Her har vi et tilfelle hvor en voldsom *psykisk konflikt* syntes å utløse et rent *fysisk fenomen*.”<sup>127</sup> Elisabeth opplever Daphnes siste øyeblikk – hvor hun blir kvalt i ren sjalusi av ektemannen Hamel. Hun viser tegn til alle de fysiske påkjenningene ved å bli kvalt; endret ansiktsfarge, utstående øyeepler, mangel på pust, og kramper. En slik reaksjon ligger nært opp til forestillingen om at spontan telepati ofte knytter seg til avsenderens siste tid før døden: ”Spontane telepatiske manifestasjoner har ikke sjelden sin opprinnelse i katastrofer og

---

<sup>126</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 183.

<sup>127</sup> Ibid., s. 272.

krisetilstander i individenes liv, og innenfor denne rammen grupperer de seg i et påfallende stort antall omkring tiden for den formente senders død.”<sup>128</sup>

Som analysen viser er det via de parapsykologiske hovedmotivene at Elisabets ekstrasensoriske persepsjon (ESP) blir illustrert. De konkrete eksemplene demonstrerer *Enhjørningens* hovedtematikk, og de blir videre utbrodert i form av betraktninger og kommentarer i rammefortellingen – både av Nordberg og Kahrs. Dette kommer jeg tilbake til i analysen av romanens hovedtematikk og dens rammefortelling.

---

<sup>128</sup> Qvarnström, *Parapsykologi*, s. 50.



## 8. Bøhmers fortelling ”Dukken fra Alveland”

### 8.1 Myrth og Pukk – mysteriet med dukken

Bøhmers fortelling består av til sammen *fem* paranormale motiver hvor alle de overnaturlige fenomenene knytter seg til en dukke ved navn Pukk:

”[...] en liten nissedukke med gul toppplue. Den hadde utstående ører og en spiss, fremspringende nese mellom to trillrunde øyne [...]. Den fastsydde jakken hadde en gang vært blå, vesten brungul og buksen hvit, men det var lenge siden. Den bar preg av stor elde, som om den hadde passert flere generasjoner av skitne barnenever. [...] Den hadde påfallende store føtter med fastsydde tøysko; de kunne minne om flottørene på et sjøfly”. (s.83).

Pukk tilhører ekteparet Rigmor og Gunnar Grams syv år gamle datter Myrth, men foreldrene er usikre på hvor dukken egentlig kommer fra. Myrth påstår at Pukk er en alv som har kommet til henne fra månelysen: ”Helt siden hun fikk den dukken, hadde hun påstått at den var kommet til henne fra Alveland. Det ville ikke ha nyttet å forklare henne at slikt bare er dum overtro. For Myrth var syv år gammel, og visste noe om alvene.” (s.96). I begynnelsen oppfatter foreldrene Myrths forhold til Pukk som et vanlig eksempel på et barns lek med en fantasivenn. Hun snakker til dukken som om han skulle være levende, og fører tilsynelatende dype samtaler med ham. Etter hvert som foreldrenes usikkerhet angående dukken vokser, går Rigmor til en kjent barnepsykolog for å få råd. Han anbefaler henne å kvitte seg med dukken, noe som i ettertid skal vise seg umulig. Uansett hvilke knep hun og mannen bruker, dukker Pukk alltid opp igjen i armkroken til Myrth.

Ettersom handlingen utvikler seg, knyttes flere uforklarlige hendelser til dukken. Rigmor og Gunnar blir usikre på hva Pukk egentlig *er* – er han et resultat av en livlig barnefantasi, eller representerer han noe annet? Usikkerheten omkring Pukks vesen utvikler seg ved at han skremmer dem begge, og dermed settes stemningen for resten av fortellingen. De fem paranormale motivene jeg har valgt ut understreker denne usikkerheten i teksten. Foreldrene slites mellom fornuft og overtro idet Pukks tilstedeværelse utfordrer deres eksistensielle verdensanskuelse. Skal de holde fast ved den tilsynelatende naturlige forklaringen, når det også er nærliggende å tro på den overnaturlige?

## 8.2 Første hovedmotiv: Pukk går på månelys

Det første paranormale hovedmotivet er en episode hvor Rigmor blir urolig da hun hører lyder fra Myrths soveværelse. På vei ned trappen blir hun overmannet av en intens følelse av uro:

”Nede i stuen stanset hun foran døren til barneværelset og lyttet. Ikke en lyd der inne. Hva var hun redd for? Innbruddstyver? Nei, noe annet som hun ikke visste navnet på. Hun følte at noe *var* der inne hos datteren nettopp nå. Noe som ikke burde være der.” (s.95–96). Denne følelsen forsterkes idet hun går inn på barneværelset og ser Myrth stirre oppslukt på noe ute i hagen:

”Der borte stod Myrth i den blomstrete nattkjolen sin og så ut i haven. [...] Plutselig pekte hun rett mot månen: ”Se, mamma! Pukk er ute og går på månelys!” [...] ”Det er derfor han har så store føtter, mamma: så han kan gå på månelys uten å synke!” [...] Myrth ropte henrykt: ”Å, nå kommer han tilbake!” [...] Hun kunne aldri siden gjøre klart rede for det som nå skjedde. For det sjokket hun fikk, var så stort at det måtte ha omtåket sansene hennes [...]. Men hva hun mente å ha sett, var følgende: Idet hun trakk vinduet innover, kom Pukk susende ute fra natten – langt bortefra – og den smatt inn gjennom den trange gløtten. Bums! der satt den i vinduskarmen, liksom ennå med vind i toppluen, helt forblåst av farten gjennom rommet. Og den så på henne med de to perlene som lignet øynene på et ekorn. Rigmor dumpet ned i en stol; det sortnet for henne; hun var like ved å besvime.” (s. 96–97).

I utgangspunktet foreligger det ingen parapsykologisk forklaring som passer til Pukk.

Forestilling om at en dukke kan bli levende er ikke ny, og det mest kjente tilfellet er den italiensk barnebokklassikeren *Pinocchios eventyr*. Her skildrer forfatteren Carlo Collodi (1826-1890) den levende marionettdukken Pinocchio og hans liv. Tatt dette i betraktning er det nærliggende å klassifisere Pukk som en levende dukke eller leke. Men at en dukke plutselig blir sprell levende er ikke noe Rigmor uten videre kan akseptere, og hendelsen fremstilles derfor i etterkant med et snev av reservasjon. Fortelleren tar forbehold om at hun kan ha latt fantasien ta overhånd, og legger til en reservasjon i teksten med kommentaren om at gjengivelsen er hva Rigmor *mener* å ha opplevd.

Bøhmers fortelling bærer preg av usikkerhet idet Rigmor og Gunnar Gram slites mellom to erkjennelsesfilosofiske ytterpunkter. Rigmor dras mellom den rasjonelle forklaringen; at hun kan ha blitt påvirket av Myrths livlige fantasi, og den skremmende muligheten for at episoden var reell. Ektemannen derimot, henter til at Myrth kan ha bundet en tråd til dukken for å sette til livs en simpel barnestrek. Rigmor godtar ikke uten videre denne forklaringen, og påpeker Pukks påvirkning på husstanden: ”Det er allikevel uhyggelig, dette her, Gunnar.” (s.97).

### 8.3 Andre hovedmotiv: Stemningen knyttet til Pukk

Forestillingen om at Pukk kan være levende, og usikkerheten knyttet til dette kan spores også hos faren, Gunnar Gram. Da han bestemmer seg for å ødelegge Pukk en gang for alle, får han en følelse av at det er noe spesielt ved dukken:

”Der lå den i dukkevognen [...]. Kan man hate en død gjenstand? Han følte noe som lignet hat. Jaså, du spenner ben for meg, du – og gjør meg nesten til invalid? Og du gir ungen min forrykte fantasier? Denne gangen skal du ikke unnslippe! Med et rykk tok han den opp av vognen. Hva var det som kriblet i ryggraden? Han hadde en ubehagelig følelse av å holde om noe levende. Best å få det overstått. [...] Og han la Pukk på bålet. [...] Han trådte et skritt tilbake. Nei, han ombestemte seg ikke. Og der fengslet ilden gassbindet. Farvel, ditt ekle lille monstrum ...” ”Brenner du frøken Hermansen, pappa?” Han bråsudde. Det første han fikk øye på, var Pukk.” (s.115).

Forestillingen om at det er spesielle krefter knyttet til Pukk intensiveres i dette motivet, samtidig som det indikeres en uvisshet hos Gram; er det noe spesielt ved dukken slik Myrth påstår, eller spiller det emosjonelle ham et puss? Grams følelse av at han holder i noe levende forsterker dessuten Rigmors opplevelse i det første hovedmotivet. Dermed blir forestilling om Pukk som et levende vesen aktuell.

### 8.4 Tredje hovedmotiv: Pukk skremmer Bibbi

Grams intense hatfølelse knyttet til Pukk endrer seg i løpet av fortellingen, og dukken kommer han til unnsetning i en kritisk fase. Dette kommer frem i det tredje paranormale hovedmotivet, hvor Pukk indirekte griper inn i Grams affære. Gram har innledet et forhold til sin unge svigerinne Bibbi Hermansen, og de har jevnlige møter på et gjestgiveri i byen. Det tredje motivet er hentet fra deres siste møte, hvor Bibbi presser Gunnar til å velge mellom henne og familien. I ren forvirring stikker han hendene i jakkelommen for å lete etter sigaretter, og på uforklarlig vis dukker Pukk opp:

”Han stakk hånden ned. Det var en dyp og rommelig lomme. Hva var det han fikk tak i der nede? Han tok det opp, og satte det på bordet. Det var ikke en sigarettpakke. Det var Pukk. [...] ”Hvorfor har du tatt med deg *den* hit?” Bibbis stemme var knivskarp. Han ante det faktisk ikke. Han hadde hatt frakken på seg da han var inne på barneværelset, like før telefonen ringte. Hadde Myrth lurt seg til å-? Nei, hun sov jo.” (s.123–124).

Pukks overraskende tilstedeværelse utløser en besynderlig reaksjon. I det samme Bibbi ser dukken blir hun rasende. Pukk har en sterk påvirkningskraft på henne; hun virker redd og nervøs, og blir direkte skremt av dukkens nærvær. Idet kringelen deres utvikler seg, påpeker fortelleren noe som kan minne om en menneskelig reaksjon hos Pukk: ”Pukk hadde aldri

kunnet smile, for den snorrette munnen var sydd fast en gang for alle. Men nå hadde det liksom bredt seg et ubeskrivelig smil over de fastsydde trekkene. En munterhet som ikke var av denne verden.” (s.125) Det er her Pukk for alvor viser sin innflytelse på menneskene rundt seg, og han skremmer Bibbi så sterkt at hun trekker seg tilbake:

”Bibbi smelte en flat hånd i bordet, med stor kraft. [...] ”Du får velge mellom den dukken og meg nå [...]” De isblå øynene gnistret mot ham. Så gled blikket hennes mot bordet, og hun fór sammen. ”Hvordan er den kommet *dit*?” Den hadde faktisk flyttet på seg. Nå satt den plutselig like ved bordkanten på hennes side, med fjeset vendt mot henne. [...] Var det virkelig noe på jorden som kunne skremme Bibbi? Ja, det var. Hun stirret ufravendt mot dukken. ”Se! Den ... den rører på seg!” [...] Hun var vettskremt. Hun trykket seg hysterisk tilbake i sofaen: ”*Ta den vekk*” Den vil ... *den vil stikke meg!*” Hun hadde forvandlet sterke menn til små nissedukker. Og nå ble hun selv beseiret av en bitte liten nissedukke?” (s.125–126).

Gunnar Gram blir verken redd eller skremt av Pukk. Han kommenterer bare tørt at det ikke er noe rart at dukken flytter på seg, så hardt som Bibbi slår i bordflaten. Den intense hatfølelsen han tidligere har følt for dukken har forduftet, og han sitter tilbakelent og morer seg over situasjonen. Med andre ord forholder han seg nøkternt til Pukk, og innser at den har hjulpet ham ut av en lei knipe.

## 8.5 Fjerde hovedmotiv: Pukk og pianoet

Det nest siste hovedmotivet er hentet fra fortellingens avslutning, hvor Gram har brutt med Bibbi, og han og Rigmor for første gang på lenge går godt overens. Likevel blir den gode stemningen brutt, og ekteparet er i ferd med å falle tilbake til gamle vaner idet Pukk avbryter krangelen med et stort brak:

”Skal jeg fortelle deg hva du er? Du er --” Et dypt drønn fylte rommet. En skingrende, fryktelig dissonans. Og direktør Gunnar Gram fikk aldri fortalt sin kone hva hun var. Lyden kom fra pianoet. [...] Langt nede i bassen satt *Pukk*. Øynene var nattsorte og skjegget en hvirvel. Ørene og nesen strittet i tre himmelretninger, og den gule toppluen stod rett tilværs som en svovel flamme. For første gang så den virkelig sint ut. Ekteparet Gram stirret lamslått på dommedagsdukken. Ingen av dem var noen gang i sitt liv blitt så skremt. [...] Han ville til å undersøke dukken på pianoet, men Rigmors stemme stanset ham. Den var blitt helt myk igjen: ”Det nytter ikke, Gunnar. Det *er* Pukk som bestemmer her i huset!” (s.130–131).

Dette motivet viser at Pukk tydelig forsøker å forsvare Myrths interesser. Han skremmer elskerinnen vekk fra faren, samtidig som han minner Gram på sine forpliktelser både som far og ektemann. I tillegg avbryter han en ny, giftig krangel mellom Rigmor og Gunnar ved å lage et voldsomt leven. Hvordan han har havnet nede i pianoet er uvisst – og forklaringen uteblir. Likevel kan det virke som om Rigmor avslutningsvis har valgt å stole på fantasien,

idet hun avbryter mannen som allerede er i ferd med å undersøke pianoet: ”Det nytter ikke, Gunnar”.

## 8.6 Femte hovedmotiv: Alvedukken

I tillegg til de øvrige hovedmotivene er det også interessant å se nærmere på Myrths forestilling om at Pukk er en alv. Gjennom hele fortellingen kommer hun med utsagn som henter til at han representerer alvefolket, og at han er i besittelse av egenskaper som er karakteristiske for alver. Denne oppfatningen er å finne i nesten alle de litterære motivene; i det første motivet er Pukk ute og går på måneskinnet, og Myrth understreker at han kommer fra Alvelandet. Det andre ledemotivet fremstiller Pukk som udødelig. Første gang foreldrene forsøker å kaste Pukk, dukker han mirakuløst opp igjen. Andre gang forsøker Gram å kaste dukken på peisen, men også da dukker Pukk opp igjen. Alle de mislykkede forsøkene begrunnes av Myrth med det enkle faktum at alver er udødelige:

”Det var en klar, dyp ro i de vidåpne øynene. Dette blikket lot seg ikke distrahere av uvesentligheter. [...] ”Doktorer er dumme, pappa!” Hun strøk Pukk over den skittengule toppluen. ”Og så vet de ikke at alver er udødelige.” Det ble meddelt saklig og nøkternt, slik man bør gi en overjordisk opplysning. Men pappa var enda litt mystifisert [...] ”Kjære, det *var* da Pukk du hadde bandasjen på, ikke sant?” Myrth nikket: ”Jo, men alver er aldri syke lenge ad gangen, forstår du.” (s. 116).

Myrth fremstiller Pukk som et klokt vesen, og bruker han som medspiller, blant annet i scenen hvor Myrth tegner tanten:

”Skal dét være *meg*?” Den snille tanten hevet øyebrynene. ”Nei, vet du hva, det ligner da ikke.” ”Nei, Pukk er heller ikke fornøyd,” innrømmet Myrth. ”Han sier du har mye lenger negler, frøken Hermansen” [...] ”Jaså, du, så dét sier Pukk?” Visittsmilet var like hyggelig, men det satt liksom litt for fast. ”Han vet nok mye, han?” Myrth nikket alvorlig: ”Pukk vet *alt*, frøken Hermansen.” (s.85–86).

Myrths siste kommentar har stor slagkraft. Tanten tenker umiddelbart at Myrth har funnet ut av hennes affære med faren, men kommentaren har enda en effekt. Det er nærliggende å tolke utsagnet som en støtte til tekstens mystifisering av Pukk. Det er et karakteristisk kjennetegn ved alvefolket at de er bærere av stor visdom. Det finnes flere indikasjoner på at Pukk ikke er et jordisk vesen. Det tredje hovedmotivet understreker dette i sin beskrivelse av dukken. I episoden i gjestgiveriet hvor Gram og Bibbi krangler, kommenteres det at Pukk så ut til å ha en munterhet fra en annen verden, og Gram spør seg selv: ”Hvor kommer du fra, Pukk?” (s.125).

## 8.7 Inspirasjon til utformingen av Pukk

At dukkens navn er Pukk er ingen tilfeldighet. Dukken har fått sitt navn fra William Shakespeares skuespill *En midsommernatts drøm*, som finnes i en gjendiktning av André Bjerke fra 1958. I originalteksten fremstilles karakteren ”Puck” som en smårampete alv, mens Bjerke i sin gjendiktning bruker stavemåten ”Pukk” – samme stavemåte som i *Enhjørningen*. Dette er også med på å fremheve Pukks rolle som alv i fortellingen. Alver er i følge nordisk folketro, overnaturlige vesener med en sterk trang eller evne til enten å fortrylle eller vinne makt over mennesker.<sup>129</sup> Karakteren Puck har også figurert i germansk folketro som en liten, munter og spøkefull nisse,<sup>130</sup> en beskrivelse som passer godt til Pukks rolle. Dukken har et spesielt forhold til Myrth, men han påvirker til en viss grad alle menneskene i fortellingen, noe Rigmor understreker med kommentaren ”[det er] Pukk som bestemmer her i huset”.

En annen mulig vinkling er å anse dukken som en nisse i tråd med den germanske folketroen. Bjerke hadde selv en liten nissedukke kalt Pukk, som mest sannsynlig er modell for dukken beskrevet i boken. I Vilde Bjerkes bok om sin far henvises det til et fotografi av en liten nissedukke, identisk med beskrivelsen av Pukk, som skal ha vært ett av Bjerkes favorittobjekter på skrivebordet. Dessuten refereres det til en sang Myrth har lært på skolen, som omhandler bondens evige kamp for å bli kvitt fjøsnissen. Dette verset illustrerer godt foreldrenes kamp for å kvitte seg Pukk som alltid dukker opp igjen: ”Og mannen ville fra nissen flytte,/men reisen ble ham til ingen nytte,/for høyt på vognlasset nissen lo:/jeg tror vi flytter i dag, vi to!”(s.103).

## 8.8 Pukk som fellesnevner

Alle de fem hovedmotivene knytter seg til spørsmål omkring Pukk; hva slags vesen er han? Hvor kommer han fra? Er han et resultat av et barns fantasi, eller et parapsykologisk fenomen? Alle disse spørsmålene er aktuelle, og Bøhmers fortelling tematiserer det overnaturlige med disse åpne spørsmålene. Hvis man velger å anse Pukk som en magisk gjenstand, er det nærliggende å bruke det parapsykologiske begrepet materialisasjon i omtale av dukken: ”Det vil si at det plutselig dukket opp ting som ikke hadde vært der før.”<sup>131</sup> Pukk dukker plutselig opp der han ikke hører hjemme, tilsynelatende uten noen naturlig forklaring. Ingen vet sikkert hvor Pukk egentlig kommer fra, bare at han dukket opp i huset to dager før

---

<sup>129</sup> Store norske leksikon, *Alver*, <http://www.snl.no/alver>, (lastet: 01.03.10).

<sup>130</sup> Kristian Smidt, *Puck*, <http://www.snl.no/Puck>, (lastet: 01.03.10).

<sup>131</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 146.

Bibbi flyttet inn. Dermed åpnes det for at dukken kan komme fra en annen verden – men noe endelig svar gis ikke i teksten.

Tre av hovedmotivene knytter seg til konkrete episoder i fortellingen hvor Pukk opptrer som en levende dukke. Han kommer svevende inn gjennom vinduet, dukker opp på uforklarlig vis, beveger seg på bordplaten, blir gitt menneskelige karaktertrekk og skremmer hovedpersonene ved uforutsette handlinger. Disse motivene fremstiller dukken som sprell levende, noe alle utenom Myrth har vanskelig for å godta. De to siste motivene er stemningsbaserte i den forstand at de henviser til følelser knyttet til dukken. De viser hvordan Pukk påvirker menneskene rundt seg, og hvordan de forholder seg til de uforklarlige episodene. I tillegg fokuseres det også her på Pukks opprinnelse, men fortellingen har en åpen slutt og Pukk forblir et mysterium.

Bøhmers fortelling skiller seg fra de andre ved at den fortellende, direktør Bøhmer, kamuflerer sin egen historie ved å gi karakterene nye navn for å unngå å måtte innrømme utroskap. Bøhmer kan dessuten anses som Nordbergs støttespiller. Det er nærliggende å trekke en forbindelse mellom disse karakterene med kommentaren om at Bøhmer ikke alltid hadde ønsket å bli forretningsmann. Også han hadde en drøm om å bli dikter. Dette kommer jeg tilbake til i karakteranalysen.

## 9. Strands fortelling ”Drømmedetektiven”

### 9.1 Innledning

Strands fortelling ”Drømmedetektiven” innledes med en refleksjon som kan sies å oppsummere et av parapsykologiens hovedproblemer; overnaturlige fenomener kan forekomme plutselig – og uten forvarsel. ”Drømmedetektiven” tematiserer dette ved å vise journalisten Strands selsomme opplevelser i løpet av noen få døgn: en gåte oppsøker ham tre ganger i dagslys, og tre ganger i drømme. I den forbindelse har jeg plukket ut *tre* paranormale hovedmotiver som illustrerer dette. Det første hovedmotivet viser hvordan Strand kommer over den samme gåten tre ganger i løpet av én dag. Neste hovedmotiv viser hvordan denne gåten blir utbrodert via Strands egne drømmer, og det siste hovedmotivet viser hvordan stemningen i fortellingen knyttes til månen og dens mystikk.

### 9.2 Hovedmotiv nummer én: synkronisetsprinsippet

Det første hovedmotivet tematiserer det paranormale fenomenet synkronisering ved å fremheve det betydningsfulle ved tilsynelatende tilfeldige sammentreff. I fortellingen omtaler Strand fenomenet som overraskende napp i jakkeermet, og han er tydelig usikker på dets betydning. Første gang han blir ”nappet i ermet” er på en galleriutstilling, hvor han overraskende blir svært fascinert av et oljemaleri malt av Cato Zaubermann – en mester i havmotiver:

”Og så skjedde det, spontant og forbløffende. Som om det med ett skulle være slått et hull i museumsveggen. Jeg ble stående og nistirre på et oljemaleri. Helt forhekset. Bildet forestilte et vrak i måneskinn. [...] det var ikke bildets motiv som virket så sterkt på meg; det var noe *bak* sujettet, noe usynlig. Et magnetisk kraftfelt er også usynlig; men [...] Her hadde et annet kraftfelt betjent seg av farver og former. Jeg fornemmet magneten bak lerretet. [...] Jeg gikk videre til Christian Krogh-losen ved roret. Men ham så jeg ikke engang sydvesten på. For noe hadde nappet meg i ermet. Og noe hadde pekt. Mot skibet ’Argo’, forlist ved en høy holme et sted på norskekysten”. (s. 138–140).

Strand beskriver følelsen av å bli dratt mot noe ukjent. Som om en magnetisk kraft trekker ham mot seg. Han føler seg forhekset av oljemaleriet og fornemmelsen av at det skjuler seg noe annet bak sujettet, noe usynlig, understreker denne følelsen. Strand tolker umiddelbart episoden som noe overnaturlig, og konkretiserer dette ved å påstå at ”noe” har ført ham til dette maleriet. Alene fungerer likevel ikke denne episoden som et paranormalt hovedmotiv.



Derfor har jeg samlet alle de tre hendelsene Strand opplever som mystiske, i et forsøk på kategorisere de under begrepet *synkronisering*. For å kunne bruke et slikt begrep, kreves det at det forekommer to eller flere lignende hendelser i løpet av relativt kort tid. Dette kravet innfris idet Strand for andre gang samme dag kommer over saken, i et intervju med en gruppe sjømenn. Idet han stiller spørsmålet om noen av mennene har opplevd et havari tidligere, peker de ut den stille og tilbaketrukne sjømannen Atle Skoddland – han var med den gang Argo forliste. ”Jeg rykket til. Det var annen gang jeg ble nappet i ermet denne dagen.” (s.140).

Strand blir her forundret og nysgjerrigheten vekkes: ”Jeg er ikke av de fangstmenn som gir opp, og her var det hval i havet. Noe i meg hadde slått alarm, journalistens varselklokke: den helt store nysgjerrigheten.” (s.141). Strands nysgjerrighet pirres ytterligere da at han får høre Skoddlands tragiske historie om Argos forlis. Opplevelsen i galleriet, og sammentreffet med Atle Skoddlands historie ender likevel ikke her. Gåten skal vise seg å oppsøke Strand nok en gang. Samme kveld idet han er i ferd med å legge seg, kommer han over en artikkel i avisen om maleren Cato Zaubermann:

”[...] i det samme kjente jeg det nappet for tredje gang. ”Du all verden!” [...] ”Se her!” Jeg pekte ivrig på overskriften til en artikkel: ”Cato Zaubermann – maleren som var synsk på havet”. ”Er dét så rart?” Hun [konen] gjespet. [...] dette *er* besynderlig, Lajla. Vet du at det er tredje gang i dag at jeg dumper borti samme historie!” (s.143).

Strand blir direkte overrasket da han kommer over dette tredje sammentreffet, noe han bemerker til sin kone ved å beskrive det hele som ”besynderlig”. For å døyve usikkerheten oppsummerer han dagen; først opplever han en sterk tiltrekning til et maleri av skipet Argos forlis. Noen timer senere møter han en av mennene som var ombord på Argos under forliset. Så kommer han til slutt over en artikkel i avisen om Zaubermann, mannen som har malt bildet han ble så fascinert av. En maler han dessuten aldri tidligere hadde hørt om.

Tekstens usikkerhet knytter seg hovedsakelig til spørsmålet om disse tre hendelsene bare er tilfeldigheter, eller om det ligger noe annet bak. Ettersom det foreligger *tre episoder* som alle henviser til samme historie, kan de kategoriseres under det parapsykologiske synkronisetsprinsippet. Dette er et begrep laget av C. S. Jung, og kan kort beskrives som: ”Samtidigheten av to hendelser, som uttrykker et meningsfullt sammentreff uten å være forbundet kausalt”, eller forklart på en litt annen måte: ”[...] et sammentreff i tiden av to eller flere hendelser uten årsakssammenheng, men med samme eller lignende betydning [...] likeverdig med kausalitet som forklaringsprinsipp.”<sup>132</sup> Fenomenet synkronisering nevnes bare

---

<sup>132</sup> Koestler/Bjerke, *Tilfeldighetens røtter*, s. 82.

i korte trekk i innledningen til Schjelderups bok *Det skjulte menneske*, hvor det fokuseres på at man ikke nødvendigvis forstår begrepet bare ved å sette navn på det:

”Den berømte psykologen Carl Gustav Jung har for eksempel (1952) prøvd å ”forklare” de eiendommelige sammentreffene vi møter så mange eksempler på i parapsykologien, ved å hevde at det er et synkronitetsprinsipp (samtidighetsprinsipp) bygd inn i virkelighetens struktur, parallelt med årsaksprinsippet.”<sup>133</sup>

Ofte forekommer disse synkroniseringsepisodene i serier. Et godt eksempel kan være flaks i kortspill. I Strands tilfelle er dette relevant fordi alle episodene føyer seg inn i en rekke av hendelser som tilsynelatende henger sammen. Synkroniseringsprinsippet er et velkjent fenomen innenfor parapsykologien som mange kan relatere til. Fenomenet er reelt – men forklaringene er diffuse. Ved å bruke synkronisering som et tema i *Enhjørningen* aktualiserer Bjerke fenomenet på en slik måte at leseren kan kjenne seg igjen i episodene; parapsykologien hverdagsliggjøres.

### 9.3 Hovedmotiv nummer to: retrokognisjon – drøm, tid og fantasi

I tillegg til samtidighetsprinsippet opplever Strand også et annet overnaturlige fenomen – i drømme. Til sammen har Strand tre drømmer som både direkte og indirekte handler om maleren Cato Zaubermann. Den første drømmen kan deles inn i to hoveddeler. Først betraktes Zaubermann på avstand, ved at Strand gir en detaljert beskrivelse av malerens utseende og fremtoning:

”For et fysiognomi! [...] Øyebrynene skrå som på en satyr. Og så det vidåpne blikket: det hvite synlig rundt hele iris. Ja, mer enn øyne: to gap, åpnet for å svelge lyset, to munner, sultne på regnbuen... Zaubermann, Trollmann, Tryllemann [...] Jeg stod på et svaberg i blendende solskinn. Foran meg lå havet og skjærgården [...] Noe rørte seg like ved meg. Jeg snudde meg og fikk se ham. Han stod bak et staffeli nesten nede ved vannkanten. Zaubermann. Han hadde på seg en fotsid kittel, og på hodet bar han en spiss hatt med underlige tegn. Han så utover skjærgården med en ubeskrivelig voldsomhet i blikket.” (s. 144–145).

Strand beskrivelse gir klare assosiasjoner til at det er noe overnaturlig knyttet til Zaubermann. Ansiktet beskrives som satyraktig med skrå øyebryn og intense øyne, og skildringen av malerens noe spesielle antrekk kan minne om en trollmanns bekledning. Dette understrekes ytterligere av utsagnet: ”Zaubermann, Trollmann, Tryllemann”. Ser man nærmere på malerens etternavn, Zaubermann, er det nærliggende å henvise til det tyske ordet ”Zauber” som på norsk betyr enten trolldom eller fortryllelse. I drømmens andre del oppnår Strand kontakt med

---

<sup>133</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 17.

Zaubermann. Mens maleren arbeider med et av sine bilder kommenterer Strand vanskeligheten ved å male måneskinn midt på lyse dagen. Han er usikker på om dette er noe han sier direkte eller om det er noe han tenker, men han får uansett svar på tiltale. Et svar som skal vise seg å være den *første ledetråden* som fører frem til løsningen på hvorfor skipet Argo havarete:

”Hva var det han malte? [...] Et nattmotiv. Han malte et vrak i måneskinn. Et lite skib smadret mot en klippe i havet. Under en fullmåne mellom drivende skyer. Jeg sa eller tenkte: ”Går det an å male et måneskinnsbilde i sollys?” Han vendte seg mot meg. ”Sollys?” Underbittet krummet seg i et smil [...]. Plutselig pekte han mot himmelen med penselen. ”Se opp!” Og jeg så opp – mot en sort nattehimmel med tindrende fullmåne. [...] Zaubermann pekte med penselen rett mot den hvite skiven, som om han dypet den der: ”Månen, unge mann, månen har mange hemmeligheter. Husk det!” (s.145).

Drøm nummer to handler ikke direkte om Cato Zaubermann, men i etterkant skal det vise seg at Strand her får *ledetråd nummer to*, og er ett steg nærmere å avsløre Zaubermanns hemmelighet:

”Jeg var i et stort, mørkt rom, bare belyst av måneskjær fra et vindu. Jeg visste at det foregikk noe viktig utenfor, noe jeg burde se. Men isåfall måtte jeg lukke vinduet opp, for glassrutene var uklare; gjennom dem skimtet jeg noe lyst som hoppet. Hva var det? Jeg la hånden på en hasp for å løsne den. I det samme hørte jeg en raslende lyd bak meg. Jeg bråsnudd. [...] I det samme var jeg våken.” (s.162–163).

I drøm nummer tre møtes Strand og Zaubermann nok en gang, og Strand får den *siste og avgjørende ledetråden*. Alle disse ledetrådene er formulert som små gåter, og det er opp til Strand selv å løse disse. I den første drømmen mottar han et hint om at det er noe spesielt knyttet til Zaubermann og månen, mens han i den andre drømmen blir introdusert for et vindu. I den tredje drømmen mottar han den *avgjørende ledetråden* i form av malerens insinuerer av at månen fungerer som et speil for noe annet:

”[...] nesten nede i vannkanten, stod Zaubermann og malte. Han hadde på seg den spisse hatten med underlige tegn. Og jeg så hva tegnene var: det var stener. Med den hånd som holdt penselen, løsnet han dem én for én. Han løsnet stentegn fra sin spisse hatt, og kastet dem i sjøen. Og hver gang det sa plopp! gjorde han et strøk med penselen på lerretet. For dét var hva han malte: ringer i vannet. [...] i det samme snudde han seg mot meg: ”Havet tar det!” Jeg sa eller tenkte: ”Månelys er vakkert på en bølge.” Satyr-brynene skrånet; underbittet krummet seg: ”Månelys?” Unge mann, det eksisterer ikke.” [...] Plutselig pekte han mot himmelen med penselen: ”Se opp!” Og han gned over den runde skiven, som om han pusset den: ”Månen er et speil.” (s.183–184).

Det skal vise seg at disse drømmene ikke bare er et produkt av Strand fantasi. De viser også små glimt fra fortiden i form av bilder og uttrykk. En slik tolkning åpner for at det også i denne fortellingen finnes et telepatisk bånd mellom fortellingens hovedperson og den avdøde.

I følge Schjelderup er det underbevisstheten som dominerer i drømmene: ”Drømmen er underbevissthetens spesielle domene. Her kan den utfolde sin kreative fantasi [...]. Dersom telepati virkelig eksisterer, skulle en vente at telepatisk informasjon ikke sjelden ville komme frem gjennom drøm.”<sup>134</sup>

Det Strand opplever i drømmene sine kan betegnes som en form for retrokognisjon eller fornsyn. Han mottar paranormal informasjon om Cato Zaubermann via drømmeaktige samtaler og betraktninger. I boken *Det skjulte menneske* gir Schjelderup en kort definisjon på hva retrokognisjon egentlig er: ”Retrokognisjon betyr kunnskap om fortiden, men betegnelsen blir bare brukt om kunnskaper som bygger på paranormal informasjon.”<sup>135</sup> En slik definisjon passer godt til Strands fortelling. Teksten er åpen for at det kan være noe overnaturlig knyttet til både drømmene underveis, og synkroniseringshendelsene innledningsvis. Bjerke bruker dermed Strands fortellingen til å sannsynliggjøre de paranormale fenomenene synkronisering og retrokognisjon. Ved å tematisere fenomenene som hovedmotiv i fortellingen, kombineres det overnaturlige med det hverdagslige. I tillegg legges det vekt på overtro og mystikk – særlig med tanke på referansene til månen. Alle ledetrådene Strand får underveis, er knyttet til nettopp månen og månelysen. Dermed er det ikke tilfeldig at det tredje hovedmotivet dreier seg om stemningen i fortellingen, og dens tilknytning til månen.

#### **9.4 Hovedmotiv nummer tre: overtro og måneskinn**

Overtro er et tema som går igjen i flere av fortellingene i *Enhjørningen*. Strand reiser til en liten, religiøs Vestlandsby hvor også overtro fortsatt står sterkt. I møtet med styrmannsenken Fru Kjos opplever Strand en kontrast til det ellers så stramme kristenmiljøet blant byens befolkning: ”Hennes frisinn fremgikk [...] av en gjenstand hun holdt i hånden, og som her på stedet nok kunne måle seg med geneverflasken i syndighet: en kortstokk.” (s.171). I løpet av samtalen med Strand spør Fru Kjos i kortene av han skal bli far, og i en kommentar fra fortelleren får leseren vite at hun har rett i sine antagelser: ”Lykke til, unge mann!” Da jeg nådde havegrinden, fikk jeg vite hva hun ønsket meg til lykke med. Hun ropte etter meg: ”Det blir en gutt!” Og det ble det forresten.” (s.173). Det henspilles ikke bare på de kristne innbyggernes overtro i fortellingen. Også fru Kjos viser respekt for visse historier, deriblant historien om Malerholmen – hjemmet til Cato Zaubermann. Dette til tross for at hun selv understreker at hun ikke er overtroisk: ”De sier at han går igjen fremdeles der ude om

---

<sup>134</sup> Schjelderup, *Det skjulte menneske*, s. 205.

<sup>135</sup> Ibid., s. 243.

nettene” [...] ”De er ikke overtroisk selv, tante Molla?” ”Nei, men – på Malerholmen vil jeg nødig sette mine ben efter solnedgang!” Og hun hutret for å demonstrere hvor nødig hun ville sette dem der. (s.172). I en samtale med byens pensjonateier opplever Strand nok en gang innbyggernes overtro. Her trekkes det også frem at en slik overtro delvis hindrer Strand i sin etterforskning ved at hans reisefelle har unngått å nevne vesentlig detaljer:

”Der ute ... Den ble kalt Malerholmen. De ser huset.” [...] Bor det noen der nå?” spurte jeg. Hun vred på en skulder, og gikk inn i rommet igjen. ”Nei. Det har stått tomt siden han døde.”[...] Arvingene var her nede kort efter begravelsen[...]. Så sendte hun meg et megetsigende blick over kosten. ”Men siden har ingen villet bo der.” Jeg kom til å tenke på en episode under hjemturen fra bryggen i kveld. En helt ravnsvarth katt hadde et sted løpt over veien, og Skoddland hadde øyeblikkelig spyttet tre ganger efter den. [...]Var det derfor han ikke hadde vist meg Malerholmen under vårt krysstokt med motorbåten? [...] Når en død manns hus blir stående tomt, har det sin grunn.” (s.161–162).

Et annet tema som gjør seg bemerket i Strands fortelling er det sterke fokuset på månen. Ikke bare er månen og månelysen nøkkelen til løsningen på Argomysteriet, det gis også referanser til dens påvirkning på Strands drømmer: ”Stadig steg det opp et bilde og blandet seg i tankene mine, meningsløst og forvirrende. Og det var bildet av *månen*.” (s.154). Strands fascinasjon for månen knytter seg ikke bare til drømmene, den utgjør også en viktig faktor i detektivarbeidet, selv om han ikke riktig forstår hvorfor:

”Han ble kalt ’maleren som var synsk på havet’.” [...] Jeg løftet blikket. ”Det har noe med den der å gjøre!” Ja, i natt var den full. Og der oppe hvor den stod, var luften så klar at jeg ante detaljer i den hvite skiven. [...] ”Hvorfor er du så opptatt av *månen*?” ”Jeg vet ikke. Det er bare noe jeg føler: at løsningen ligger der oppe.” Hva var det maleren på svaberget hadde sagt i den drømmen som drev meg hit? ”Månen har mange hemmeligheter.” Her var jeg like ved én av dem.” (s.178–179).

Månen har en sterk påvirkning på Strand – han blir nærmest fortryllet av den, noe som skaper bekymring hos reisekameraten Skoddland:

”Tror du man kan bli gal av månen, Atle?” ”Ja, sånn som du glør på den så!” Han tok meg i armen. Men den hvite magneten der oppe hadde et fastere tak i meg. ”Vet du hva ’vannvidd’ heter på engelsk?” Som de fleste sjømenn var han god i det sproget; han hadde det straks: ”Det heter – *lunacy*.” Jeg sa: ”Det kommer av månegudinnens navn: *Luna*.” ”Faen, ikke snakk så uhyggelig!” Han trampet i den råtne planken, så den sprakk. Det vekket meg av fortryllesen. Jeg så på ham – og måtte le. For han hadde samme uttrykk som da han spyttet efter den svarte katten på veien.” (s.178–179).

Det er en hel rekke myter knyttet til fullmånen, deriblant fenomenet Strand snakker om i sitatet ovenfor. I følge gammel folketro kunne fullmånen drive følsomme mennesker til såkalt månesyke eller galskap, derav det engelske ordet ”lunacy”. Det kan virke som at Strand opplever noe av det samme idet han stirrer besatt opp mot månen, mens han beskriver seg selv som nærmest sinnsforvirret i øyeblikket. Fortellingens sterke fokus på månelys er for øvrig en

referanse forfatteren bruker gjennom store deler av *Enhjørningen*. I Bøhmers fortelling vandrer Pukk på månelyst, og i Nordbergs fortelling brukes månen som en del av fortellingens stemning. Fascinasjonen for månen strekker seg med andre ord lenger enn bare til hovedpersonene i de enkelte fortellingene. Det kan virke som om André Bjerke med denne fortellingen forsøker å avdekke én av månens mange hemmeligheter.

## 10. Karakteranalyse

### 10.1 Karakterenes funksjoner i teksten

For å kartlegge hvilke funksjoner de ulike karakterene har i plottforløpet, har jeg valgt å bruke Algirdas J. Greimans aktantmodell. Dette er en videreutviklet modell basert på Vladimir Propps teorier, og den var i utgangspunktet ment til bruk på eventyr. Det ble på 1970-tallet likevel vanlig å bruke modellen også i litterære analyser. Modellen i seg selv kan derfor betraktes som gammel, men i denne oppgaven brukes Rolf Gaaslands variant av modellen fra 2004. Den har vist seg nyttig i arbeidet med å kartlegge karakterenes funksjoner i romanen. Jeg har valgt å bruke samme variant av modellen som Rolf Gaasland bruker i sin bok *Fortellerens hemmeligheter* (2004). Her opererer han med aktantrollene *avsender*, *prosjektverdi*, *mottaker*, *hjelper*, *subjekt* og *motstander*.<sup>136</sup> I et forsøk på å utdype modellen har jeg i tillegg sett nærmere på karakterenes symbolverdi og representasjonsoppgaver, samt forfatterens kontrastering av karakterene. Jeg har valgt å bruke to aktantmodeller for å illustrere hvordan prosjektverdiene til romanens hovedpersoner krysser hverandre. I tillegg viser modellene hvordan karakterenes roller og funksjoner skifter, idet man snur om på hvem som innehar rollen som avsender og subjekt. Den første aktant-modellen er basert på den karakteren jeg anser som romanens viktigste, dikteren Alf Nordberg, mens den andre er basert på hans motpart, doktor Kahrs.

### 10.2 Aktantmodell med Alf Nordberg som hovedaktør

I denne modellen blir Nordberg stående både som avsender og subjekt. Han er romanens hovedaktør, og det er hans prosjekt som styrer plotforløpet i *Enhjørningen*:

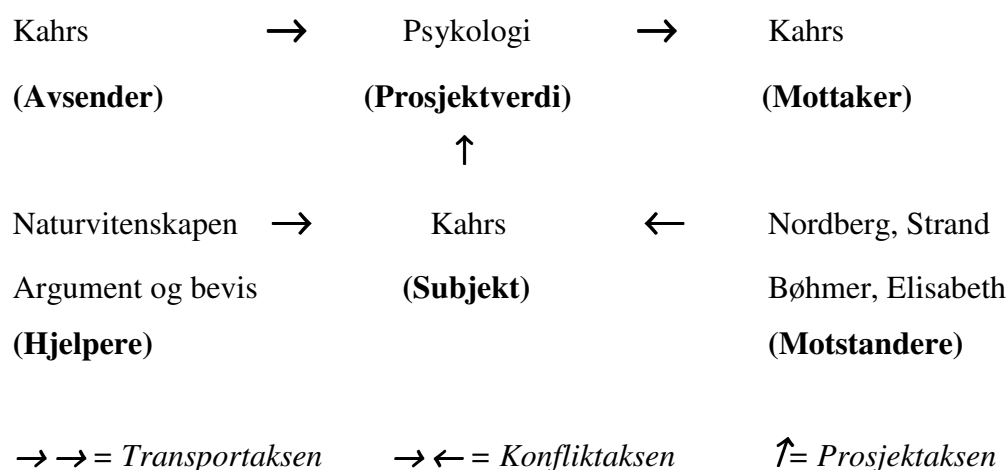


<sup>136</sup> Rolf Gaasland, *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*, Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo 2004, s. 100–101.

Motstanderen i modellen står klart frem som doktor Kahrs og hans forklaringer på det overnaturlige, her representert ved det vitenskapelige argument. Som modellen viser lykkes Nordberg med sitt prosjekt fordi Kahrs (ufrivillig) blir modellens mottaker. De tre øvrige karakterene; journalisten Strand, direktør Bøhmer og Nordbergs kone Elisabeth innehar rollen som Nordbergs hjelpere. De bidrar med hver sin fortelling, samtidig som de stiller seg kritiske til doktor Kahrs' vitenskapelige forklaringer.

### 10.3 Aktantmodell med doktor Kahrs som hovedaktør

Prosjektene til Nordberg og Kahrs krysser hverandre idet de begge prøver å motbevise den andres forklaringer. Det blir godt synlig idet man plasserer Kahrs i rollen som avsender og subjekt:



Det er ikke nødvendigvis bare karakterer som kan plasseres innenfor de ulike aktantrollene. I motsetning til den første modellen hvor Strand, Bøhmer og Elisabeth alle innehar hjelperrollen, har Kahrs på sin side psykologi, kravet om håndfaste bevis og det vitenskapelige argument som sine hjelpemidler. De øvrige karakterene skifter dermed roller, de går fra hjelperrollen til rollen som motstandere. Som modellen viser feiler Kahrs' med sitt prosjekt, idet mottakeren blir han selv. Det er ingen av de øvrige karakterene som ønsker å tro fullt og helt på Kahrs psykologiske forklaringer, og dermed viser Nordbergs prosjekt seg å være det sterkeste – *fortellingen seirer over argumentet*.

### 10.4 Alf Nordberg og doktor Kahrs' funksjoner i romanen

Aktantmodellene viser at Nordberg og Kahrs er de mest kontrasterte karakterene i romanen. De blir stående som motstandere til hverandres prosjektverdier. Det interessante i denne



sammenheng er at de både er kontrastert på det fysiske – og metafysiske plan. På det fysiske handlingsplanet fremstilles de som konkurrenter rundt et bridgebord i rammefortellingen, men også når det kommer til mer eksistensielle spørsmål er de rake motsetninger. De andre karakterene synes å være klar over Nordbergs og Kahrs' uenigheter – dette er for øvrig grunnen til at Kahrs er blitt invitert med på bridgekveld. Direktør Bøhmer har tatt med seg sin forskervenn mest fordi han var "[...] interessert i livsanskuelse. Derfor ville han føre Nordberg og Kahrs sammen – i håp om å få se en match mellom motstandere i et annet og større spill." (s.11). Likevel er ikke denne uoverensstemmelsen mellom hovedaktørene noen ny affære. Matchen har, i følge romanens tredjepersonsforteller, strukket seg over en lengre periode. Nordberg og Kahrs har gjort sine motstridende standpunkter krystallklare i form av en offentlig diskusjon:

"Det var ikke lenge siden Nordberg hadde rykket ut i dagspressen med et av sine store tidsoppgjør: *"Vitenskapens ansvar for det 20. århundres dumheter"*. Og Kahrs hadde svart med en like skarp og like kategorisk artikkel: *"Dumhetens ansvar for det 20. århundres tvil på vitenskapen"*. Polemikken hadde flammet mellom dem i ukesvis, og vært åndslivets farverike begivenhet i Oslo-høsten." (s.11)

Kontrasteringen mellom Nordberg og Kahrs gjøres også tydelig gjennom intensiteten i bridge-spillet. Dette kortspillet står helt sentralt i teksten. Det symboliserer, for å bruke Bøhmers egne ord, et større og mye viktigere spill, og blir dermed et sentralt motiv. Kort oppsummert er bridge et kortspill for fire spillere, der to og to danner et makkerpar. I romanen spiller Nordberg på lag med Strand, og Bøhmer spiller på lag med Kahrs. Disse makkerparene er ikke tilfeldig konstruert, en tolkning støttet opp under fortellerens egne kommentarer om spillerne: " Forskeren og forretningsmannen på parti mot dikteren og journalisten, fornuftens makkerpar mot fantasiens – i en kamp om verdensherredømmet på et grønt bord" (s. 9).

Allerede her gjøres det klart at hovedspenningen i teksten er knyttet til dikteren Alf Nordberg og forskeren Kahrs. Motsetningsforholdet dem i mellom utvikler seg til en opphetet eksistensiell diskusjon, om hvorvidt det eksisterer mer mellom himmel og jord enn det man kan se med det blotte øye. Deltagernes plassering rundt bridgebordet er her av interesse. Kahrs og Nordberg plasseres ansikt mot ansikt, som i en konfrontasjon. De er motspillere også i denne situasjonen. Lek er ikke lenger lek, det er et alvor i spillet som de andre spillerne ikke kan unngå å sanse: " De fire menn lekte, men med et alvor som gjaldt det et spill om jordens skjebne." (s. 9). Kortspillet blir dermed en allusjon på Nordberg og Kahrs egentlige konkurranse. Innsatsen til de to hovedaktørene er mye høyere enn bare vanlig konkurranseinstinkt. Spillet i seg selv gir uttrykk for noe større, og det er viktig for Kahrs å

vinne. Med sine maskinsikre bevegelser og sin presisjon symboliserer han forskerens opptreden som i et naturvitenskapelig eksperiment:

”Det hadde allerede gitt aftenens robber en egen spent atmosfære at dikteren og forskeren spilte mot hverandre. Hittil hadde de ikke utvekslet et ord som angikk deres egentlige kontrovers, [...] Men at det lå noe i luften mellom dem, røbet seg i selve spillestilen.” [...] ”Det slo Bøhmer at Kahrs spilte uforsiktigere enn ellers: han tok chanser som ikke lignet ham [...] Det lot til å være ekstra maktpåliggende for ham å ha initiativet [...]. Nå var begge parter i faresonen; halte Kahrs i havn denne lilleslemmen, ville robberen være vunnet. [...] Han virker så maskinsikker i hver håndbevegelse; stikk efter stikk gled over mot hans side av bordet. De lignet ting på løpende bånd, alt bragt til det samme sted av maskinens presisjon ...” (s.11)

I tillegg kan kortspillet også betraktes som et symbol på romanens handlingsforløp, noe fortellerens kommentarer omkring spillet og deltagerne understreker:

”De [Nordberg og Kahrs] var kampens opplagte hovedaktører; praktisk talt hele tiden var det en av de to som hadde spillet, mens makkeren var dømt til blindemannens uvirksomhet. Begge virket besatt av en selsom ærgjerrighet efter å vinne nettopp denne robberen.” (s.11).

Gjennom hele romanen skifter Nordberg og Kahrs mellom å ”ha spillet” – de veksler mellom å ha overtaket i den pågående diskusjonen. Nordberg har tilsynelatende overtaket både når det kommer til dikterisk patos og støtten fra de andre, da særlig med tanke på fortellingene. Kahrs har derimot overtaket idet han ”tar hull” på fortellingene med sine vitenskapelige forklaringer. Kortspillet følger samme utviklingskurve som romanens handlingsforløp. Spillet ender med at Nordberg og Strand vinner den siste runden, basert på noe Nordberg påstår er et klart eksempel på telepati. Dette kan ses i lys av romanens avslutning, hvor det er Nordberg med sitt prosjekt som går seirende ut av diskusjonen. Romanens siste setninger henspiller dessuten på kortspillet: ”De [Bøhmer og Strand] så på hverandre. Så kom det fra Bøhmer: ”Det siste stikk – var det visst en annen som tok?” På nattehimmelen over dem stod månen som et lysende ess” (s.203).

### **10.5 Bøhmers funksjon i romanen**

De andre karakterenes roller i bridgespillet er også av interesse. Nordberg og Kahrs fremstilles som hovedaktørene i kortspillet, mens Bøhmer blir tildelt rollen som blindemann. Han blir sittende tilbakelent og betrakte dramaet som utspiller seg rundt bridgebordet: ”[...] gjennom røksløret fulgte han vaktsomt med i hver bevegelse på den lille grønne slagmarken foran seg, som en generalstabsoffiser fra kommandoplass.” (s.9). Det er Bøhmer som har gjort den aktuelle situasjonen mulig ved å invitere med seg Kahrs, i det håp at den kommende

diskusjonen skal bli en realitet. Dette er det likevel ingen andre enn fortelleren som vet. Det er Bøhmer som får Kahrs til å komme med det første utspillet, med kommentaren om hell i spill. Selv om dette egentlig ikke var ment som en gnist, starter kommentaren den endelige diskusjonen omkring det overnaturlige. I tillegg er det Bøhmer som oppfordrer Nordberg til å svare på forskerens krasse konklusjon om at parapsykologi bare er ren svindel:

”Det var dette spillet jeg håpet på, tenkte Bøhmer. Nå gjelder det bare å få dikteren til å komme med et kort. Kanskje jeg skulle støtte min makker litt? Og han sa: ”Heldigvis, kanskje? Hvis det faktisk skulle finnes slike skjulte krefter, ville verden bli så – uttrygg. Så *uberegnelig*. Ja, jeg snakker som forretningsmann.” (s.13).

Bøhmers rolle som tilsynelatende uvirksom blindemann i kortspillet står dermed godt til hans funksjon i romanen. Han sitter delvis tilbaketrukket og betrakter det som utspiller seg rundt bordet, likevel følger han vaktsomt med i konversasjonen, og kommer med små innspill der det behøves. På den måten leder han indirekte samtalen i sin favør. I følge aktant-modellen er Bøhmer også en av Nordbergs hjelpere. Etter at Nordberg har gjengitt sin fortelling, og Kahrs har plukket den fra hverandre, tar Bøhmer overraskende nok Nordberg i forsvar:

”Jeg [Kahrs] innrømmer at det var en rar historie Nordberg fortalte oss – selv om den har sin naturlige forklaring. Men jeg tror nå det er forbeholdt *kunstnere* å oppleve noe slikt ...” ”Slett ikke!” Det kom som troll av eske fra Bøhmer. ”Jeg er ikke kunstner. [...] min historie utspiller seg i trivielle omgivelser, midt i en moderne norsk hverdag. Men den er ikke mindre selsom for det. (s. 77–78).

Bøhmer bidrar dessuten til Nordbergs prosjekt med sin historie, noe som kan betraktes som en støtteerklæring til Nordberg. Han forsvarer også fortellingens overnaturlige aspekt mot Kahrs psykologiske forklaring: ”Men det *var* visse krefter på ferde her [...]” ”Jeg har vært i hus med den dukken. Og jeg er nesten like sikker på at Pukk har sjel som at *De* har det, doktor Kahrs!” (s.133).

## 10.6 Strands funksjon i romanen

Strand og Bøhmer innehar omtrent de samme rollene gjennom hele handlingsforløpet. Som aktantmodellene viser, er også han kategorisert som en av Nordbergs hjelpere. Strand spiller på lag med Nordberg i bridgespillet, og står dikteren nær yrkesmessig sett. Motsetningsforholdet mellom Strand og Nordberg er derfor mindre enn mellom de andre karakterene. De bruker begge *språket* som inspirasjonskilde, og kan anses som representanter for fantasien. Nordberg bruker Strand både som medspiller i kortspillet, og som hjelper i ”det større spillet”. Tredjepersonsfortelleren beskriver en usikkerhet hos Strand idet han skal gjøre et viktig

utspill i kortspillet. Strand forteller selv i etterkant at han plutselig fikk det for seg å spille noe helt annet enn planlagt: "[...] jeg aner faktisk ikke hvorfor jeg gjorde det!" (s.12). Nordberg påstår på sin side at impulsen skyldes "[...] et tilfelle av telepati" (s.12). Dermed utgjør journalistens rolle en viktig brikke i Nordbergs prosjekt. Her kan det legges til at det er bemerkelsesverdig at Strand ikke kommer med en innvendig, eller et spørsmål i forhold til Nordbergs kontroversielle påstand.

Strand inntar også en annen rolle i denne settingen, nemlig rollen som journalist. Hans funksjon blir dermed å stille spørsmål som er med på å drive romanens handlingsforløp fremover. Han fatter interesse for Kahrs kjølige avvisning av de parapsykologiske fenomenene, og fremstår som en gravende journalist ved å stille Kahrs følgende spørsmål: "Er ikke vitenskapen i ferd med å godta tankeoverføring, doktor Kahrs?" (s.12). Som svar på dette avfeier Kahrs parapsykologien som rent humbug, og Strand stiller dermed et nytt, kritisk spørsmål: "Men, doktor Kahrs, som vitenskapsmann vil De vel først kontrollere et utsagn [...]?" (s.12–13). Dette utspillet starter den egentlige diskusjonen mellom dikteren og forskeren, og Strand trekker seg tilbake. Likevel forblir han en nøkkelperson, idet han utfordrer Nordberg til å begynne på sitt prosjekt: "Selvfølgelig er det vår vert som har plikt til å begynne," hevdet Strand. "Nå har han snakket så meget om enhjørningen at jeg forlanger å få høre hvor han har møtt den. Fortell, dikter: Hva har du opplevet? Har du for eksempel vært i – et spøkelseshus?" (s.17.).

### 10.7 Elisabeths funksjon i romanen

Nordbergs kone Elisabeth innehar en merkelig rolle i *Enhjørningen* – hun fungerer nærmest som en slags joker i rammefortellingen. Innledningsvis presenteres hun med ironi idet hun avbryter mennenes bridgeaften: "Kampens patetiske stillhet ble brutt av en lyd fra hverdagen. [...] Er det ikke en typisk kvinnelig helligbrøde å klirre med glass når menn kjemper en kamp på liv og død?" (s.9–10). Elisabeth bidrar ikke med en egen fortelling i romanen, men hun innehar hovedrollen i Nordbergs selvopplevde fortelling, hvor hennes telepatiske evner fremheves. I rammefortellingen sluker hun ukritisk Strand og Bøhmers møte med enhjørningen, og hun er den første til å kommentere det i etterkant. Fortellerens fremstilling av Elisabeth er her interessant. Med en overbærende tone opplyses det at hun ikke får med seg like mye som de andre, blant annet i tilfellet med Bøhmers fortelling. Alle forstår umiddelbart at historien dreier seg om Bøhmers utroskap, alle utenom "troskyldige" Elisabeth: "En av de to kvinnene skulle jeg gjerne ha *spilt* ... Helst Bibbi, kanskje, for henne beskrev du best. Hva

kommer dét av, tror du?” Hun så på Bøhmer, troskyldig som en Myrth. [...] ” (s.132.). Det understrekes dessuten at hun kan virke ukonsentrert, idet hun lett lar seg distrahere fra de vesentlige poengene ved historiene:

” ”Den var deilig!” Elisabeth var fremdeles i Alveland; øynene var store av Pukk.” Men også noe annet. [...] du som nettopp fortalte så nydelig! Om Pukk og Myrth og ... *hvor* på Karl Johan får man kjøpt de trusene?” ”Elisabeth!” tordnet Nordberg. ”Du må ikke avspore vårt symposion!” (s. 132).

Som aktantmodellen viser er Elisabeth en av Nordbergs hjelpere. For det første støtter hun det overnaturlige aspektet ved fortellingene: ”Elisabeth brøt tausheten efter journalistens beretning. Øynene var barnestore mot peisilden: ”Så spennende det er å leve!”. For det andre kommer hun sin mann til unnsetning i rammefortellingen med en konkret handling. Hun forsøker å avverge Nordbergs strabasiøse klokkeeksperiment med en liten avledningsmanøver:

” ”De lovet meg et *sjokk*, Nordberg? Jeg venter spent på eksperimentet.” ”De skal få det!” [...] Så skred han gravitetisk mot enden av rommet.” Der stod det en prektig gammel Mora-Klokke. ”De ser denne klokken her?” ”Som De ser, viser den nå fem på 3. Når den er på slaget 3, vil jeg få den til å stanse.” [...] Elisabeth virket en smule betenkt: ”Oppriktig talt, Alf, dette synes jeg du skulle...” [...] dikteren satt med korslagte armer, og så med et ufravendt befallende blikk på klokkeskiven. [...] Elisabeth skottet nervøst bort på sin mann; plutselig gjorde hun er urolig håndbevegelse. Hun kom borti raflebegeret på bordet; det gikk i gulvet så terningene spratt utover.” (s. 199).

Elisabeth vet på forhånd at mannen vil feile med sitt eksperiment fordi han ikke har rent mel i posen, og avslutningsvis inntar hun rollen som ironisk kritiker ved å sette spørsmålstegn ved sin manns fremgangsmåte:

” ”[...] Den dukkerten hadde du sandelig godt av, Alf!” Nordberg hadde åpnet døren til klokkekassen; han kikket inn i den med en mystifisert mine. ”Men hvorfor pokker stoppet den ikke? Nå er den gått i stå på slaget 3 gjennom en hel uke – og så finner den plutselig for godt å være i stand igjen?” Hun lo. ”Fordi jeg hadde en urmaker her i formiddag [...]” ”Synd at jeg glemte å fortelle deg det.” [...] Men jeg skjønner ikke at du som tror på slike ting, nedlater deg til å fuske.” Dikteren rettet seg opp i stolen; ansiktet hadde selvforsvarets strenge mine. ”Det var et *fromt* bedrag, Elisabeth! Skjønner du ikke det? Når noen er *så* forstokket vantro som doktor Kahrs, må det være tillatt å –” – hjelpe enhjørningen litt?” Hun smilte til statuetten på peishyllen og gav den et oppmuntrende lite klapp. ”Vi får ønske den bedre lykke neste gang!” (s. 202).

# 11. Analyse av rammefortellingen og tematikk

## 11.1 Rammefortellingen

Dikterens, direktørens og journalistens fortellinger har hittil fått stå slik de er, uten at jeg har satt spørsmålstegn ved den fortellendes tolkning av motivene. Jeg har trukket ut det jeg anser som de viktigste litterære hovedmotivene og kategorisert de etter hvilke paranormale fenomener de representerer. Likevel møter de motstand i form av doktor Kahrs' vitenskapelige forklaringer i rammefortellingen. Disse forklaringene er med på å skape usikkerhet om hvorvidt det er forskeren eller dikteren som står sterkest med sin overbevisning. Etter presentasjonen av hver fortelling, vendes oppmerksomheten mot psykiateren og hans naturvitenskapelige forklaringer på de såkalt paranormale fenomenene. Kahrs bruker nemlig sin profesjon til å "ta hull" på fortellingene fra en vitenskapelig synsvinkel. Han benytter seg kategorisk av psykologiske betraktninger underveis, og ser ikke det paranormale ved noen av fortellingene: "Jeg beklager å måtte si det; men jeg ser fremdeles ikke enhjørningen. [...]" Han slo beklagende ut med håndflatene. "Det hører med til mitt fag å ta hull på slike historier. De kan ikke vente at jeg skal ha noen selv" (s.192).

Nordbergs skildring av Elisabeths telepatiske evner, og Strands mystiske drømmer avfeies enkelt ved at Kahrs ser de i sammenheng med den menneskelige underbevissthets. I Nordbergs tilfelle konkluderer han med at Elisabeths oppførsel var et tilfelle av akutt hysteri:

"De har på en utmerket måte beskrevet skuespillerinnens mottagelighet, hennes varhet for omgivelser og inntrykk. Hun ikke bare iakttar med underbevissthets; hun kombinerer med den, og trekker forte slutninger; hun har kort sagt den evnen vi kaller *intuisjon*. [...] La oss fastholde at skuespillerinnen fant Hvidvang-gåten's løsning," sa han. "Og at den løsningen ikke var en våken tanke, men en ubevisst fantasi. En slik fantasi kan ofte bli en *besettelse*, et forhold jeg ofte har iakttatt hos hysteriske pasienter. [...] Hun dikter sin løsning inn i den skikkelsen hun identifiserer seg med: fru Daphne. Og den ubevisste fantasien dikterer hennes 'spill' – med klimaks i kvelningsanfallet. [...] Han hadde levert sin tydning; alt det gåtefulle og irrasjonelle [...] var redusert til et stykke elementær psykiatri." (s.74–76).

I følge Kahrs løser underbevissthets problemene underveis, noe som akkumulerer i et akutt hysterianfall. Det trekkes frem at slike hysteriske symptomer kan tre frem hvis en skuespiller identifiserer seg med en rolle han eller hun spiller: "Hysterien er et av de grundigst undersøkte fenomener i sjeleforskningen. [...]. Hysterikerens kropp kan imitere en kreft, en blindtarmsbetennelse [...]. Vi vet også årsaken: at han eller hun faktisk spiller en *rolle*, identifiserer seg med en annen." (s.76).

Bøhmers fortelling avfeies uten noen form for dypere psykologisk analyse, fordi Kahrs ikke ser noe unaturlig ved historien. Ved å påstå at fortellingen kun eksemplifiserer et barns krefter, avfeier han Bøhmers innvendinger om at det var ”visse krefter på ferde”(s.133): [...] ”Et barns krefter, javel! [...] På en meget intelligent måte forstod hun å spille på de voksnes – skal vi si: mørkeredsel? At et barn er oppvakt, betyr ikke noe brudd på naturlovene!” [...] En marionett kan også gjøre meget rart på en dukketeaterscene [...]” (s.133). At et barn har fantasivenner eller en usynlig lekekamerat, er for øvrig et velkjent psykologisk fenomen – og hvorfor Bøhmers tilfelle skulle skille seg ut i den forbindelse kan ikke Kahrs se noen god grunn til. At et barn er intelligent og utnytter det hun ser at foreldrene frykter, er det heller ikke noe overnaturlig ved. Kahrs forklaring i dette tilfellet er relativt kort, og er den eneste forklaringen hvor han verken benytter seg av spesifikke eksempler fra historien eller psykologiske fagtermer i sin bevisførsel.

Strands fortelling ”Drømmedetektiven” blir i motsetning til Bøhmers historie, sett i sammenheng med hvilken betydning menneskets underbevissthet kan ha for vår oppfatning av virkeligheten:

”Også efter Nordbergs historie fikk vi jo belyst hvordan underbevisstheten kan løse problemer. I dette tilfelle skjedde det altså gjennom to drømmer.” [...] Det var i første og siste drøm det skjedde noe viktig; den imellom var bare et bindeledd. I den første stilte underbevisstheten et problem [...]. I den siste ble løsningen funnet, og steg opp i bevisstheten da De våknet.” [...] ”Disse drømmene var fremsynte!” påstod Strand. ”Neppe.” [...] ”Alle tre drømmer handler om lys. I første drøm stilles problemet: Hvordan kan to lys forveksles? Hvordan kan ’sol’ vise seg å være ’måne’? I annen drøm aner De forklaringen: en speilende flate. Og i tredje drøm er anelsen blitt visshet. For i mellomtiden har De gjort nye erfaringer.” [...] ”Nei, det er ingen grunn til å anta noen fremsynt evne hos mennesket. Drømmefantasien arbeider bare et materiale den får utlevert av hukommelsen”. (s.190–191).

Kahrs avfeier påstanden om at Strands drømmer var såkalte forsynsdrømmer, og i tillegg til dette ser han ikke noe vesentlig ved den mellomste drømmen. Den betegnes bare som et bindeledd mellom den første og siste drømmen hvor de sentrale ledetrådene blir gitt. Psykiaterens forklaring tilfredsstiller ikke Strand, og han setter spørsmålstegn ved alle de merkelige tilfeldighetene han kom over på én og samme dag. Dette avfeies av Kahrs med den enkle påstand at tilfeldighetene er et resultat av ”[...] hva vi i vitenskapen kaller ’Koinsidens’ – tilfeldige sammentreff” [...] ”Man kan jo også kaste tre seksere på rad med terningen.” (s.192)

## 11.2 Romanens hovedtematikk

Selv om Nordberg har forholdt seg rolig til psykiaterens vitenskapelige argumentasjon, bringes motsetningsforholdet dem i mellom opp med en skarp kommentar til Kahrs i etterkant av Bøhmers fortelling:

”Bøhmer fikk ikke fyr på den nye sigaren; han pattet irritert, og virret med hodet. ”Jeg har vært i hus med den dukken. Og jeg er nesten like sikker på at Pukk har sjel som at *De* har det, doktor Kahrs!” ”Det er ikke vitenskapelig bevist at doktor Kahrs har sjel!” Nordberg hadde spilt fotball som gutt. Nå tok han sentringen foran mål, og satte ballen i nettet. ”Husk vitenskapens første grunnsetning: Alt kan bortforklares.” (s.133–134).

Tilsynelatende har Nordberg og Kahrs lite til felles. Men for temaanalysen har de likevel klare fellestrekk. De er begge representanter for menneskets evige søken etter svar – de er begge *eksistensielle detektiver*. Kontrasteringen mellom dikteren og forskeren illustrerer dermed det klassiske motsetningsforholdet mellom fantasien og vitenskapen.

Tidspunkt, sted, setting og karakterer er ulike for alle fortellingene, men likevel har de klare fellestrekk i retningen av en hovedtematikk. Den fortellende i hver historie tolker episodene som tegn på at det er overnaturlige krefter innblandet. Dermed skifter romanens hovedfokus mot betydningen av disse øyensynlig paranormale fenomenene.

Rammefortellingen fungerer som en motvekt til disse med Kahrs’ metoder for å svekke det overnaturlige aspektet. Hovedmotivene i alle de fire fortellingene kan derfor sies å være sentrert omkring en eksistensiell dispuTT, som leder i retning av det jeg anser som romanens grunnidé. Tematikken i *Enhjørningen* kan sies å være strukket mellom to grenseverdier:

1. *Det dikteriske verdensbildet* – representert ved Alf Nordberg
2. *Det naturvitenskapelige verdensbildet* – representert ved doktor Kahrs

Det dikteriske verdensbildet fokuserer på fantasiens kraft og det mystiske ved tilværelsen, og forutsetter et overnaturlig aspekt. Det naturvitenskapelige verdensbildet forutsetter på sin side at alt kan bevises eller dokumenteres vitenskapelig, og avviser dermed kategorisk det overnaturlige aspektet. Ser man dette i sammenheng med fortellingene, utpeker grenseverdiene seg særlig i Nordbergs fortellinger, og i Kahrs’ forklaringer. I tillegg fremhever grenseverdiene romanens øvrige diskurs; dikteren og forskeren representerer konstellasjonen *fortelling* mot *argument*. Dikteren utfordrer med sin fortelling, og forskeren svarer med sitt vitenskapelige argument. Både grenseverdiene og romanens diskurs reflekterer



omkring romanens hovedtematikk. Dette kommer særlig frem i rammefortellingen, og illustreres godt av diskusjonen Nordberg og Kahrs fører i romanens første kapittel "Samtale om enhjørningens horn". Kapittelet er av interesse fordi Bjerke her benytter seg av samme skrivestil som i et av sine tidligere essays, *Fuglen i fikserbildet* (1955).

For å illustrere forskjellen på en vitenskapsmanns kvantitative, eksakte metoder og dikterens kvalitative formfølelse, anvender han eksempler fra Johannes V. Jensens forfatterskap. Først bruker Bjerke en leksikalsk beskrivelse av en hare og et nesehorn for så å skape en kontrast ved å vise til dikterens beskrivelse av samme dyr. Poenget med en slik fremstilling er å vise at dikteren ikke bruker vitenskapelige måleapparater i sin fremstilling av verden: "Som naturforsker betjener dikteren seg ikke av mekaniske måleapparater, men av sitt eget kunstnerblikk; han er selve måleapparatet!"<sup>137</sup>

En slik oppfatning deler Bjerke med Goethe: "[...] den moderne fysikks ulykke er at den på en måte har avsondret eksperimentene fra mennesket, og bare vil erkjenne naturen gjennom det som kunstige instrumenter kan demonstrere."<sup>138</sup> En slik fremstillingsmåte gjengis også i *Enhjørningen*. I den gryende diskusjonen mellom doktor Kahrs og Nordberg, understreker sistnevnte Goethes poeng med utspillet: "Det er dét som er i veien med mennesker som kaller seg 'opplyst', og fremfor alt med dere vitenskapsmenn ... Dere tror for lite. Dere er –" han lette efter ordet, "– *undertroiske*!" (s.14). Doktoren svarer på denne påstanden ved å slå opp, og gjengi de leksikalske fakta om enhjørningen. Tørt, men eksakt påpeker han at en forveksling med nesehorn er en tenkelig forklaring på enhjørningens opprinnelse. Han avfeier dessuten Nordberg med bemerkningen: "Mange kan nok ennå bli stanget av overtroens fabeldyr. Men ved nærmere eftersyn viser hornet seg å ha en svært naturlig opprinnelse." (s.15). Kahrs' nøkterne forskertone fortøner seg som farge- og fantasiløs, noe Nordberg demonstrerer ved å slå opp på ordet "vitamin" i konversasjonsleksikonet:

"Vitaminer: det lyder så virkelighetsnært og lettfattelig. Vi kan kjøpe dem som piller i kolonialforretningen. Og allikevel er de en del av livets uløste gåte. Forskerne vil en gang måtte innse det: man begriper ikke hva vitaminer er før man vet noe om enhjørningen!" (s.16).

Tematikken er her den samme som i Bjerkes essay. Den leksikalske fremstillingen av enhjørningen er enkelt sagt vitenskap, mens Nordbergs fremstilling kan sies å være "morsomt beskrevet": [...] det er 'dikterisk' gjort, men - selvfølgelig har det ikke noe med eksakt

---

<sup>137</sup> Bjerke, *Fuglen i fikserbildet*, s. 90.

<sup>138</sup> Ibid.

vitenskap å bestille!”<sup>139</sup> Johannes V. Jensens språkform griper ikke bare dyrets ytre kjennetegn, men også dets sjelelige egenart. På samme måte forsøker Nordberg å komme frem til enhjørningens *betydning*, og *hva* den symboliserer. Denne tematikken skal vise seg å gå igjen flere steder i Bjerkes forfatterskap. I Rainer Maria Rilkes diktutvalg *Jeg klinger ved timenes berøring* (1964), finnes det et dikt gjendiktet av André Bjerke med samme navn som romanen:

Den er det dyr som aldri har vært til.  
De visste ikke dét, men deres sinn  
har elsket denne holdning, disse trinn,  
dens hals, dens blikk av stillhet og av ild.

Vel *var* den ikke. Men ble holdt så kjær  
at den ble dyret selv. Et rom ble skapt,  
og i den utfylte klarhet der  
løftet den hodet lett og trengte knapt

å være. Ingen næret den med korn,  
men kun med muligheten: at den var.  
Og dét gav dyret kraft. Så stor ble denne

at den skjøt ut av seg et pannehorn.  
Slik kom den til en jomfru, hvit og klar.  
Og var i speilet av sølv og var i henne.<sup>140</sup>

Dette diktet kan leses på lik linje med *Enhjørningens* budskap. Det viktigste er ikke de fysiske egenskapene enhjørningen har, eller diskusjonen om hvorvidt fabeldyret er ekte eller ikke. Det viktigste er derimot enhjørningens betydning, og menneskets påvirkningskraft i form av fantasi og forestillingsevne. Enhjørningen representerer det mystiske og mytiske ved vår verden, samt fantasiens reelle kraft. I tillegg til referansen til Rilke, er det også av interesse å påpeke at Bjerke i sin beskrivelse av doktor Kahrs, nevner at han ligner et helgenbilde av den spanske maleren El Greco (s.13). Greco har vært en viktig inspirasjonskilde for mange poeter, deriblant Rainer Maria Rilke.

### 11.3 Enhjørningen som arketypp

Gjennom hele romanen viser Bjerke omfattende kunnskaper ved å tilføye teksten små ledetråder og hint. Det finnes mange referanser til litteratur, vitenskap og religion, da særlig i beskrivelsen av enhjørningen som arketypp. Underveis i disputten omkring enhjørningen utfordrer Nordberg doktor Kahrs på hans eget fagfelt. Han trekker frem C. G. Jung i svaret på hvor han har møtt på enhjørningen: ”For eksempel hos en av Deres egne kolleger. En av de største psykiatere og psykologer i dette århundre. C. G. Jung kjenner De nok?” ”Jo takk!” Kahrs trykket brillene fastere. Navnet gledet ham ikke.” (s.16). Det at Bjerke bruker Jung som en del av Nordbergs forsvarstale er iøynefallende. I de tidligere kriminalromanene har Bjerke

<sup>139</sup> Bjerke, *Fuglen i fikserbildet*, s. 92.

<sup>140</sup> Rainer Maria Rilke, *Jeg klinger ved timenes berøring: dikt i utvalg*, gjendiktet av André Bjerke, Aschehoug, Oslo 1964, s. 52.

alltid vist stor fascinasjon for, og kunnskap om psykoanalysen via Freuds lære. Det at han her bruker C. G. Jungs poenger er med på å markere det skille jeg mener *Enhjørningen* utgjør, med tanke på en distansering fra kriminalromanene og psykoanalysen. Nordbergs fremstilling av enhjørningen baserer seg på Jungs teori om menneskets arketyper, sjelens eldste og dypeste erfaringsområder. Enhjørningen er i følge Nordberg:

”[...] en *arketyp*. Et av menneskehetens urbilder. Arketypene er eldgamle nedslag av slektens erfaringer i vår kollektive underbevissthet. Vi møter dem hver natt når vi sover. Og enhjørningen dukker opp overalt hvor menneskeheten har en stor drøm: I indernes Veda-dikting og i persernes ‘Bundahis’. [...] Den galopperer i skogen gjennom hele den kristne tradisjon. Den løfter hornet hos gnostikerne og rosenkreutzerne. For alkymistene står den under livstreet i Mandalas ring. Paracelsus og Jacob Böhme har sett den...” (s.16).

Denne fremstillingen understreker viktigheten ved underbevisstheten ” [...] hvor det er arkivert en hundretusenårig erfaring [...]” (s.16). Med slike utsagn forsøker Nordberg å argumentere på lik linje med Kahrs ved å bruke en vitenskapelig, men likevel omdiskutert vinkling på problemet. Arketypene kan minne om antroposofenes overbevisning om at vi en gang i fortiden stod i nær forbindelse med det guddommelige. Den gang hadde mennesket tilgang til krefter vi i dag har mistet, fordi vi har distansert oss fra det guddommelige. Likevel mener antroposofene at disse kreftene er iboende i oss, og at det er mulig å komme i kontakt med disse på samme måte som med arketypene. I tillegg er parapsykologien også opptatt av menneskets underbevissthet, da særlig med tanke på muligheten for at mennesket kan ha krefter liggende latent i seg, som vi ikke har noen tilstrekkelig vitenskapelig forklaring på.

Enhjørningen blir stående som et symbol på det overnaturlige og mystiske i hverdagen, noe som er betegnende både for Nordbergs livsanskuelse, og hele hans prosjekt. Han trekker frem fabeldyret som et kroneksempel på at alle kan oppleve noe overnaturlig; enhjørningen kan stange enhver av oss – hvor som helst og når som helst. Som en kuriositet kan det avslutningsvis nevnes at enhjørningen også opptrer fysisk i romanen, i form av en statuett på Nordbergs peishylle. En statuett som sparker i gang et symposion holdt av fire menn og en kvinne – med mennesket og enhjørningen som tema.

## 12. Oppsummering og konklusjon

### 12.1 Utgangspunktet: en endring i forfatterskapet

*I grenseland med André Bjerke – en analyse av Enhjørningen* er som tittelen tilsier en nærlesning av André Bjerkes roman *Enhjørningen*. I masteroppgavens innledningskapittel hevder jeg at det finnes en vesentlig endring i André Bjerkes forfatterskap. Denne endringen mener jeg finner sted i perioden mellom utgivelsene av kriminalromanene 1941-50, og frem til publikasjonen av *Enhjørningen* i 1963. Videre fastslår jeg at en slik endringen resulterer i en gradvis økning av det okkulte og oversanselige aspektet ved kriminalromanene, og i en degradering av psykoanalysens betydning. Sett i lys av *Enhjørningens* hovedtematikk tolker jeg en slik endring som et oppgjør med det naturvitenskapelige verdensbildet, noe som i siste instans markerer den endelige avslutningen på kriminalromanene. Min oppfatning er at romanen representerer et oppgjør med naturvitenskapens ”monopol” på forståelsen av mennesket, og dens avvisning av det uforklarlige. Det poengteres at Bjerkes frustrasjon ikke knyttet seg til problemer ved parapsykologiens forskningsresultater, men snarere hos naturvitenskapens uutholdelige arroganse:

”Han irriterer seg over faktaredaksjonens skråsikre hybris [...] hvor vitenskapens hvitfrakkete presteskap tiltar seg et slags meningsmonopol langt utenfor sitt kompetanseområde [...]. Den som bare tror på det han selv ser med enkle øyne og som kun godtar at det er én planet som har innflytelse på jordelivet, har ifølge André, stirret så lenge på solen at han er blitt blind.”<sup>141</sup>

### 12.2 Antroposofiske problemer

Jeg hevder videre at Bjerkes stadig økende interesse for det oversanselige kan ses i sammenheng med hans ambivalente forhold til antroposofien. Slik jeg ser det beveger André Bjerke seg i løpet av forfatterskapet fra en antroposofisk verdensanskelse, til et enda mer radikalt livssyn. Dette antydes i de flerdimensjonale konstruksjonene i kriminalromanene, hvor han fra og med bok nummer to åpner for både en rasjonell og en overnaturlig løsning på kriminalmysteriet. Etter min mening endres dette drastisk i perioden mellom Bjerkes siste kriminalroman *Skjult mønster*, og utgivelsen av *Enhjørningen*. Slik jeg skriver i kapittelet om antroposofi, vekslet Bjerke kraftig mellom naturvitenskapens beroligenhet og antroposofiens rasling i korridorene. Selv om han i senere tid delvis beveget seg bort fra antroposofien, har

---

<sup>141</sup> Harald Tusberg, ”’Forsett, André, fortsett’, sa Shakespeare, Molière og Goethe. I grenseland med André”, i Parmann (red.): *André Bjerke i lek og alvor*, Dreyer, Oslo 1982, s. 213–214.

romanen likevel antroposofiske trekk. Her tenker jeg særlig på romanens tredjepersonsforteller. Fortelleren gir uttrykk for å vite *noe mer* – noe leseren enda ikke er innviet i. Dette kan ses i sammenheng med det antroposofiske begrepet ”Terskelens vokter” – ”[...] et vesen i den åndelige verden som påser at man ikke får en større innsikt i denne verden enn man selv moralsk og eksistensielt er i stand til å bære.”<sup>142</sup> Slik jeg ser det gir *Enhjørningen* forteller uttrykk for å sitte inne med en esoterisk viten – og med det også svaret på romanens mange mysterier. Det er interessant å se at en slik fremstilling står i stil med romanens åpne slutt, og dens tilkobling til den metafysiske kriminalromanen..

### 12.3 Kriminalaspektet ved romanen

Oppgavens problemstilling konkretiserer endringen i forfatterskapet ved å belyse særlig to sider ved *Enhjørningen*, som etter min mening illustrerer André Bjerkes oppgjør med sitt eget kriminallitterære univers. For det første fremhever jeg *Enhjørningen* som en eksperimentell antikriminalroman, hvor kriminalsjangeren utfordres. Dette kriminalaspektet understrekes i analysens første del, hvor jeg henviser til konkrete eksempler på hvordan Bjerke eksperimenterer og bryter med kriminallitteraturens sjangerkrav. Analysen viser at *Enhjørningen* bryter med alle de tradisjonelle sjangerkonvensjonene, blant annet ved å svekke kriminallitteraturens tre hovedelementer *forbrytelse*, *etterforskning* og *oppklaring*. Bjerke fjerner tilsynelatende forbrytelseselementet fra kriminalfortellingene, samtidig som han avslører mysteriets løsning tidlig i teksten. Det mest vesentlige bruddet er likevel at fokuset i kriminalfortellingene ikke er rettet mot den rasjonelle etterforskningen, snarere tvert i mot. Oppmerksomheten er rettet mot den paranormale konstruksjonen i teksten, som i siste instans leder detektiven frem til den korrekte løsningen på kriminalgmysteriet.

Det kan påpekes at Bjerke bryter med sjangerkravene også i de tidligere kriminalromanene, blant annet ved å introdusere psykoanalysen som en del av etterforskningen. Jeg mener likevel at han med *Enhjørningen* tar dette et skritt videre, noe som blir bekreftet av romanens eksistensielle fokus. I tillegg til å utfordre kriminallitteraturen som sjanger, viser min analyse at romanen også i siste instans strekker seg videre mot det som kan defineres som en metafysisk kriminalroman. *Enhjørningens* åpne slutt er i den forbindelse et viktig poeng. Selv om dikteren Alf Nordberg får det siste stikket i romanen, gir ikke Bjerke noe direkte svar på hva som *egentlig har skjedd*, verken i de enkelte historiene eller i rammefortellingen. I tillegg til å eksperimentere med kriminallitteraturen er det særlig her

---

<sup>142</sup> Bjerke, ”Terskelens voktere”, s. 18.

*Enhjørningen* fremhever seg som en metafysisk kriminalroman. Leseren må selv tolke romanens hovedmotiver, blant annet de overnaturlige hintene i kriminal-fortellingene. Her nærmer Bjerke seg kjernen av den metafysiske kriminalromanen slik Michael Holquist karakteriserer den i sin artikkel:

”[...] various hypotheses begin to be built: the examining magistrate tries to establish a logical and necessary connection between the things; you think everything is going to resolve itself into a trite collection of causes and effects [...]. Whether they conceal or reveal a mystery these elements that defy all systems have only one serious, obvious quality – that of being there. And that is how it is with the world around us. We thought we had come to terms with it by giving it a meaning, and the whole art of the novel, in particular, seemed dedicated to this task. But that was only a illusory simplification and far from becoming clearer [...] No, the solution cannot be had by breaking a seal in a book – the solution must be found in the experience of the reader himself [...]”<sup>143</sup>

## 12.4 Forfatterens intensjon

I innledningskapittelet presiserer jeg at denne oppgaven er en nærlesning av *Enhjørningen* med en telelogisk vinkling. Et av målene med analysen har vært å komme frem til hva som kan anses som forfatterens hensikt med romanen. Analysen av *Enhjørningens* kriminalaspekt besvarer delvis dette spørsmålet, ved å fremheve at romanen markerer avslutningen på den eksistensielle disputten Bjerke har ført i kriminalromanene. Jeg vil likevel hevde at dette ikke er André Bjerkes *hovedintensjon* med *Enhjørningen*. Min oppfatning har hele tiden vært at romanen *i tillegg* til å utfordre kriminalaspektet, også tar den eksistensielle disputten *et skritt videre*. Den rasjonelle tankegangen Bjerke forfekter i kriminalromanene, svekkes av det stadig fremtredende overnaturlige aspektet ved *Enhjørningen*. Som analysen viser, godtar detektivene ukritisk de paranormale hintene de får underveis i fortellingene, og de har ingen betenkeligheter ved å akseptere de overnaturlige fenomenene. Dette bekreftes av karakteranalysen, som viser at flertallet av romanens karakterer støtter en slik oppfatning. Det er dermed ingen tilfeldighet at den parapsykologiske forklaringen leder frem til løsningen på kriminalmysteriene. Jeg konkluderer derfor med at romanens litterære motiver, og dens hovedtematikk bidrar til at *Enhjørningen* posisjonerer seg som et forsvarsskrift for det paranormale.

## 12.5 Et parapsykologisk kampskrift

André Bjerke hadde gjennom hele sitt forfatterskap et sterkt ønske om å forene naturvitenskapen med det alternativet. Jeg mener at Bjerke med utgivelsen av *Enhjørningen*

---

<sup>143</sup> Holquist, “Whodunit and other Questions”, s. 149–151.

utfordrer naturvitenskapen, ved å gjøre romanens overnaturlige aspekt sterkt fremtredende. Jan Erik Hansens beskrivelse av Bjerkes erkjennelsesfilosofi er her treffende: ”Formålet har kort beskrevet vært å finne belegg for en harmonisert verdensoppfatning. Med andre ord: å legge grunnen for et virkelighetsbilde, der tradisjonelle motsetninger er forenet.”<sup>144</sup> I *Enhjørningen* er et slikt ønske om å forene de tradisjonelle motsetningene *vitenskap* og *fantasi* et viktig poeng.

I oppgavens innledningskapittel hevder jeg at romanen kan anses som et kampskrift, og det har hele tiden vært min oppfatning at dette var André Bjerkes *hovedintensjon* med *Enhjørningen*. Analysen bekrefter en slik påstand ved at de paranormale motivene utgjør en sentral rolle i teksten, både med tanke på romanens fremdrift og tematikk. Alle fortellingene tematiserer et parapsykologisk fenomen, noe som understrekes av de litterære hovedmotivene jeg har trukket frem i analysedelen. Disse kan videre klassifiseres innenfor parapsykologiens fagområde, enten som fysiske eller mentale fenomener. I flere av fortellingene benytter Bjerke seg av svært omdiskuterte fenomener, og jeg betrakter dette som forfatterens bidrag til å aktualisere parapsykologiens betydning. I den forbindelse har Harald Schjelderups dokumentasjon vært viktig underveis i arbeidet. Schjelderups verk representerer det André Bjerke anser som en sammensmelting av vitenskapen og det overnaturlige. Ved å bruke sin profesjon i betraktingen av parapsykologien, setter han det paranormale forskningsområde i forbindelse med psykologien – derav tittelen *Det skjulte menneske*.

Et annet viktig belegg for en slik påstand er Bjerkes bruk av forfatterpseudonym. Mens kriminalromanene er utgitt under pseudonymet Bernhard Borge, er *Enhjørningen* utgitt under forfatterens egentlig navn. I den forbindelse er det interessant å se at han i senere utgivelser tok tilbake pseudonymet, blant annet ved utgivelsen av en kriminalnovellesamling. Med utgangspunkt i tesen om at romanen er et forsvar for parapsykologien, tolker jeg dette som en sterk indikator på at André Bjerke ønsket å sette sitt eget navn på det jeg anser som et kampskriftet for det paranormale.

## 12.6 Hvordan forholder romanen seg til sitt eget emne?

Slik jeg ser det lager Bjerke et sjakkspill ut av *Enhjørningens* struktur. Dikteren og forskeren ettes opp mot hverandre, og representerer henholdsvis den samme disputten Bjerke har ført gjennom hele sitt forfatterskap. Nordberg representerer fantasiens kraft og troen på det

---

<sup>144</sup> Jan Erik Hansen, “En verden bak verden”, i Parmann (red.): *André Bjerke i lek og alvor*, Dreyer, Oslo 1982, s. 169.

uforklarlige, mens forskeren representerer det rasjonelle og naturvitenskapelige. I den forbindelse kom jeg i analysen frem til at romanens diskurs består av konstellasjonen *dikterens fortelling* mot *forskerens argument*. Utfallet av dette motsetningsforholdet kan ses i lys av romanens slutt – det er her *Enhjørningen* har sin egenart. For å kunne svare på hvordan romanen forholder seg til sitt eget emne har konstellasjonen vært til god hjelp. Den beviser at Bjerke avslutter sin årelange disputten ved å la dikterens fortelling vise seg sterkere enn forskerens vitenskapelige argument. I tråd med den metafysiske detektivromanen går dikteren seirende ut av den eksistensielle diskusjonen, mens forskerens livssyn setter på prøve. Slik utfordrer, og oppfordrer *Enhjørningen* leseren til å se vekk fra den blendende vitenskapelige solen, og å åpne øynene. For å illustrere *Enhjørningens* hovedpoeng kan jeg som en avslutning på oppgaven bruke et sitat hentet fra Hamlet:

*”Det finnes mer i himlen og på jorden enn all din kunnskap drømmer om, Horatio”<sup>145</sup>*  
– selvfølgelig i en gjendiktning av André Bjerke.

---

<sup>145</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, gjendiktet av André Bjerke, Aschehoug, Oslo 1996, s. 65.



# Litteraturliste

Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001

Arlebrand, Håkan. *Det ukjente – om okkultisme og åndelighet i en ny tidsalder*. Oslo: Luther, 1993.

Bjerke, André og Harald Tusberg. *Grenseland – 5 år efter*. Oslo: Aschehoug, 1977.

Bjerke, André. *Djevelens omgangsfelle*. Oslo: Aschehoug, 1974.

\_\_\_\_\_. *De dødes tjern*. Oslo: Aschehoug, 1974.

\_\_\_\_\_. *Enhjørningen*. Oslo: Aschehoug, 1963

\_\_\_\_\_. *Fuglen i fikserbildet: Fragmenter av en livsbeskuelse*. Oslo: Aschehoug, 1955.

\_\_\_\_\_. *Nattmennesket*. Oslo: Aschehoug, 2009.

\_\_\_\_\_. *Samlede dikt*. Oslo: Aschehoug, 2003.

\_\_\_\_\_. ”Hva er antroposofi?” *Horisont* 1, nr. 9/10 (vinter 1955): 401.

\_\_\_\_\_. ”Terskelens vokter: Brev til en lege”. *Arken* 10, nr. 3 (1987): 18–43.

Bjerke, Vilde. *Du visste om et land*. Oslo: Aschehoug, 2002.

Bækkelund, Kjell. ”Land og strand med André”. I *André Bjerke i lek og alvor*. Redigert av Øistein Parmann, 91–101. Oslo: Dreyer, 1982.

Carling, Bjørn. *Norsk kriminallitteratur gjennom 150 år*. Oslo: Gyldendal, 1976.

\_\_\_\_\_. ”Alias Bernhard Borge”. I *André Bjerke I lek og alvor*. Redigert av Øistein Parmann, 63–70. Oslo: Dreyer, 1982.

Cawelti, John. ”Notater til en typologi for litterære formler”. I *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*. Rediger av Alexander Elgurén og Audun Engelstad, 100–120. Oslo: Cappelen Akademiske, 1995.

Eidem, Odd. ”Retten er satt”. I *André Bjerke i lek og alvor*. Redigert av Øistein Parmann, 50–58. Oslo: Dreyer, 1982.

Grambo, Ronald. *Norske trollformler og magiske ritualer*. Oslo: Universitetsforlaget, 1979.

Gaasland, Rolf. *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2. utgave, 2004.

- Hagen, Erik Bjerck. "André Bjerke 1918-1985". I *Den norske litterære kanon*. Redigert av Petter Aaslestad og Erick Bjerck Hagen, 236–250. Oslo: Aschehoug. 2007.
- Hansen, Jan-Erik Ebbestad. "Autorisitetens filosofi". I *Fascinasjon & forargelse: Rudolf Steiner og antroposofien sett utenfra*. Redigert av Peter Normann Waage og Cato Sciøtz, 119–132. Oslo: Pax. 2000.
- Hansen, Jan-Erik. "En verden bak verden". I *André Bjerke i lek og alvor*, 165 –178. Redigert av Øistein Parmann. Oslo: Dreyer, 1982.
- Haakstad, Harald. *Antroposofi*. Store norske leksikon, 20.3.2009, <http://www.snl.no/antroposofi>. (Lastet 07.10.09).
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction". I *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations, 135–156. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1971. <http://www.jstor.org/stable/468384>
- Kastrup, Poul. *Okkult leksikon*. København: Strubes Forlag. 1986.
- Koestler, Arthur. *Tilfeldighetens røtter*, Oversatt av André Bjerke. Oslo: Hilt & Hansteen, 1991.
- Kværne, Per. *Okkultisme*. Store norske leksikon, <http://snl.no/okkultisme>. (Lastet 10.11.09).
- Laugerud, Henning. *Hva er en svartebok*. Universitetet i Oslo, 06.03.2009. (Lastet 19.02.2010).
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- Malt, Ulrik. *Parapsykologi*. Store norske leksikon, [http://snl.no/sml\\_artikkel/parapsykologi](http://snl.no/sml_artikkel/parapsykologi). (Lastet 23.03.2010).
- Maugham, W. S. "Kriminalromanens nedgang og fall". I *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*. Redigert av Alexander Elgurén og Audun Engelstad, 13–37. Oslo: Cappelen Akademiske. 1995.
- Merivale, Patricia og Susan E. Sweeney. "The Game's Afoot: On the trail of the metaphysical Detective Story". I *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, 1–24. Redigert av P. Merivale og S. E. Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1999.
- Nilsen, Håvard. *Harald Schjelderup*. Store norske leksikon, [http://www.snl.no/nbl\\_biografi/Harald\\_K\\_Schjelderup/utdypning](http://www.snl.no/nbl_biografi/Harald_K_Schjelderup/utdypning). (Lastet 24.03.2010).

- Qvarnström, Birger. *Parapsykologi*. Oslo: Cappelen, 1962.
- Rilke, Rainer Maria. *Jeg klinger ved timens berøring: Dikt i utvalg*. Gjendiktet av André Bjerke. Oslo: Aschehoug, 1964.
- Schjelderup, Harald. *Det skjulte menneske*. Oslo: Cappelen, 1984.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Gjendiktet av André Bjerke. Oslo: Aschehoug, 1996.
- Skei, Hans H. *Blodig alvor: Om kriminallitteratur*. Oslo: Aschehoug, 2008.
- \_\_\_\_\_. ”Kriminalromanen”. I *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*. Redigert av Alexander Elgurén og Audun Engelstad, 121–132. Oslo: Cappelen Akademiske. 1995.
- Smidt, Kristian. *Puck*, <http://www.snl.no/Puck>. Lastet: 01.03.10.
- Store norske leksikon. *Alver*, <http://www.snl.no/alver>. Lastet: 01.03.10.
- Store norske leksikon. *Svarteboken*, <http://snl.no/svarteboken>. (Lastet 18.01.2010).
- Symons, Julian. ”Kriminallitteratur – hva det er og hvorfor vi leser det”. I *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*. Redigert av Alexander Elgurén og Audun Engelstad, 47–62. Oslo: Cappelen Akademiske. 1995
- Sørensen, Ernst. ”Hva er antroposofi?” *Horisont* 1, nr.9/10 (vinter 1955): 413–419.
- Todorov, Tzvetan. ”Kriminallitteraturens typologi”. I *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*. Redigert av Alexander Elgurén og Audun Engelstad, 202–214. Oslo: Cappelen Akademiske. 1995
- Tusberg, Harald ” ’Forsett, André, fortsett’, sa Shakespeare, Molière og Goethe. I grenseland med André”. I *André Bjerke i lek og alvor*. Redigert av Øistein Parmann, 211–222. Oslo: Dreyer, 1984.
- Waage, Peter Normann og Cato Schiøtz: ”Rudolf Steiner, antroposofi og antroposofer”, i *Fascinasjon & Forargelse: Rudolf Steiner og antroposofien sett utenfra*. Rediger av P. N. Waage og C. Schiøtz, 5–26. Oslo: Pax. 2000.
- Ødegaard, Rebekka Maria Boxler. ”Det moderne menneske mellom rasjonalisme og okkultisme: En analyse av tre (kriminal)romaner av Bernhard Borge”. Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, 2003.

